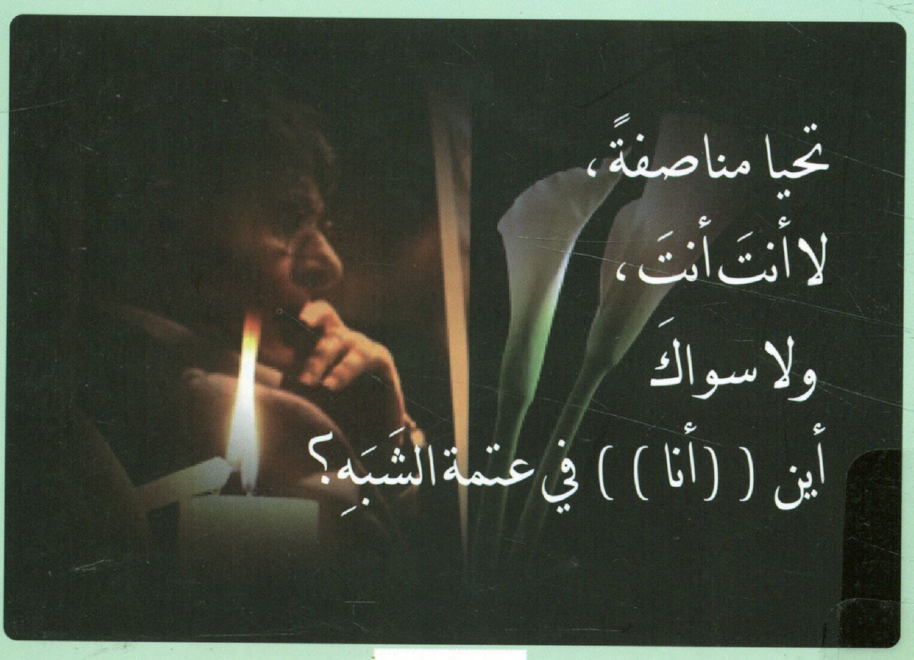
الأنـــا

في شعر محمود درويش

دراسة سوسيوثقافية في دواوينه

من (1995-2008)

صفاء عبد الفتاح محمد المهداوي



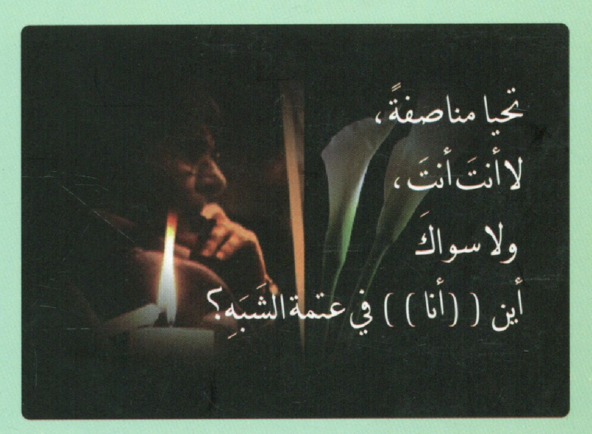


طبع بدعم من وزارة الثقافة

2013

الأنا
في شعر محمود درويش

دراسة سوسيوثقافية في دواوينه
من (1995-2008)



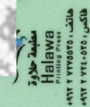
صفاء عبد الفتاح محمد المهداوي

لا يخفى أنّ ثنائية الأنا والأنا / الأنا والآخر أصبحت تَسِم - إلى حدٍّ بعيد- النموذج الشعري العربي المعاصر، وتهيمن على كثير من أشكاله وتجلياته. ولكن هذه الثنائية تظل أكثر بُروزاً وأشدّ حساسية في المرحلة الأخيرة -قيد الدراسة- من شعر محمود درويش، ولاسيّما أن مواقف النُقاد والجمهور تباينت إزاءها من خلال طرح أسئلة، من مثل: لماذا هذا التحوُل إلى "الأنا الذاتية" والمَيْل إليها بصورة أكبر من المَيل إلى "الأنا الجمعية" ؟

وأحسب أنّ الدراسة الحالية تصدّت -بصورة أو أخرى- لمثل هذه الأسئلة التي أفرزتها المواقف المُتباينة، إضافة إلى الأسئلة الوجودية الحائرة والمُؤرّقة التي أحاطت بتلك الإشكالية. ولم تتوقف الباحثة عند أسئلة هذه الإشكالية وما تنطوي علَيه من هواجس القلق الوجودي للذات في سياق علاقاتها المتشابكة مع الهموم الوطنية والقومية والإنسانية فحسب، بل تابعت هذه الأسئلة لتبيّن علاقاتها مع تجلياتها الجمالية وأدواتها الفنية. وقد جمعت، في ذلك كله، بين رصانة المنهَج العلمي، ورشاقة العبارة والأسلوب.

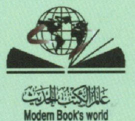
د.نايف خالد الع

جامعة اليرم









الاردن - اربد - شارع الجامعة تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+ / الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)

البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com / الموقع الإلكتروني: www.almalkotob.com

الأنا في شعر محمود درويش

دراسة سوسيوثقافية في دواوينه

من (1995–2008)

The Self In Mahmud Darwish's Poetry:
A socio-cultural Study,
from (1995-2008)

صفاء عبد الفتاح محمد المهداوي



طبع بدعم من وزارة الثقافة

2013

الكتاب

الأنا في شعر محمود درويش دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من 1995 -2008

تأليف

صفاء عبد الفتاح المهداوي

الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 298

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/10/4054)

ISBN 978-9957-70-703-3

الآراء الواردة في الكتاب لا تعبّر بالضرورة

عن رأي الجهة الداعمة

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 -27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة...

إلى أمي الغالية...

إلى أخوتي وأخواتي الأعزاء...

فهرس الموضوعات

تقديم

بقلم: د. نايف خالد العجلوني
قسم اللغة العربية / جامعة اليرموك

تركّز الباحثة صفاء عبد الفتاح المهداوي، في هذا الكتاب، على إشكالية الأنا في شعر محمود درويش في المرحلة الأخيرة من تجربته الشعرية، وهي من أكثر مراحله الشعرية تعقيداً وإشكالاً، ومن أكثرها غنى وتطوُّراً في حساسيتها الجمالية وثرائها العاطفي والذهني. وقد استطاعت الباحثة أن تُجلّي أبعاد هذا الموضوع الدقيق من خلال رصدٍ متأنٍ لإشكالية الأنا الدرويشية في علاقاتها مع ذاتها ومع الآخر.

ولا يخفى أنّ ثنائية الأنا والأنا / الأنا والآخر أصبحت تَسِم – إلى حدٍّ بعيد– النموذج الشعري العربي المعاصر، وتهيمن على كثير من أشكاله وتجلياته. ولكن هذه الثنائية تظل أكثر بُروزاً وأشدّ حساسية في المرحلة الأخيرة –قيد الدراسة– من شعر درويش، ولاسيّما أن مواقف النُّقاد والجمهور تباينت إزاءها من خلال طرح أسئلة، من مثل: لماذا هذا التحوُّل إلى "الأنا الذاتية" والمَيْل إليها بصورة أكبر من المَيل إلى "الأنا الجمعية"؟

وأحسب أنّ الدراسة الحالية تصدَّت –بصورة أو أخرى– لمثل هذه الأسئلة التي أفرزتها المواقف المُتباينة، إضافة إلى الأسئلة الوجودية الحائرة والمُؤرِّقة التي أحاطت بتلك الإشكالية. ولم تتوقف الباحثة عند أسئلة هذه الإشكالية وما تنطوي عليه من هواجس القلق الوجودي للذات في سياق علاقاتها المتشابكة مع الهموم الوطنية والقومية والإنسانية فحسب، بل تابعت هذه الأسئلة لتبيِّن علاقاتها مع تجلياتها الجمالية وأدواتها الفنية. وقد جمعت، في ذلك كله، بين رصانة المنهج العلمي، ورشاقة العبارة والأسلوب.

المقدمة

"الأنا" كلمة كانت وما زالت من المفاهيم الحاضرة والمتداولة بقوة في الحياة عامة وفي الأدب خاصة، وهي تتصل بعلوم متعددة، نفسية، وفلسفية، واجتماعية، وأدبية، قامت عليها عدة نظريات، وكانت فلسفة قائمة بذاتها لقرون مضت، تعرّض لدراستها كثير من العلماء في مجالات علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة من أمثال ديكارت وفرويد وسارتر وغيرهم الكثير. ولهذه الأهمية التي احتلها مفهوم الأنا في تلك العلوم جاءت هذه المحاولة في دراسة "الأنا" في شعر محمود درويش وتجليات حضورها في تداخلاتها وعلاقاتها المتشابكة مع نفسها أولاً، ومع الآخر ثانياً.

ومحمود درويش الذي يشغل المعترك الشعري الراهن بمسيرته وتجربته الشعرية التي مارسها زهاء نصف قرن من الزمان، أحد رموز الشعر العربي الحديث والمعاصر، الذي ارتبط اسمه بشعر المقاومة والنضال، وتقاطعت الذاكرة الخاصة لديه مع الذاكرة العامة، والوجدان الذاتي مع الوجدان الجمعي، أصبح في أعماله الأخيرة من أشد الشعراء رجوعاً إلى نفسه، وإصغاء إلى صوته الداخلي، وتمثلاً لذاته وفرديته. من هذا التحول اللافت في مسيرته الشعرية، تأتي أهمية هذه الدراسة في تقصي "الأنا في شعر محمود درويش" في دواوينه الشعرية المحصورة زمنياً من (1995-2008) وهي تشمل ثمانية دواوين شعرية هي: لماذا تركت الحصان وحيداً (1995)، سرير الغريبة (1996-1997)، الجدارية (1999)، حالة حصار (2002)، لا تعتذر عمّا فعلت (2004)، كزهر اللوز أو أبعد (2005)، أثر الفراشة (2008)، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي (2009). تمتلك "الأنا" في هذه الأعمال الشعرية عوامل التفرّد والخصوصية، وذلك لسببين رئيسين:

الأول: أنّ "الأنا" في هذه الفترة الزمنية أخلصت الرؤيا لحقيقة الشعر والشاعرية، وأعطت الشعر الأولوية المطلقة المتحررة من قيود الالتزام التي قد تفرضها الحادثة التاريخية أو القضية الوطنية.

الثاني: أنّ "الأنا" في هذه الفترة تمثيل حقيقي للأنا الشاعرة برؤيتها الفردية الذاتية الخاصة لذاتها وللعالم الخارجي من حولها.

من هنا، تهدف الدراسة الحالية إلى دراسة مكوّنات الأنا، وتجلياتها ومظاهرها المختلفة وذلك من خلال جدلية العلاقة بين الأنا وذاتها أولاً، وبين الأنا والآخر ثانياً، والخروج ببعض التصورات والنتائج التي تكشف عن طبيعة الأنا في شعر محمود درويش. مع التركيز أنّ قصدنا بدراسة الأنا؛ هو محاولة الدخول في عالم الأنا الشاعرة، والكشف عن مكوناتها الثقافية، والنفسية، وتحليل بنائها الفكري والمنهجي والشعري، وهذا يكسبها اختلافاً بيّناً عن "الأنا" بمفهومها الضيّق وتداعياتها السلبية في إطار النرجسية وحب الذات .

وأمّا منهج الدراسة، فإنّ الباحثة اعتمدت منهجاً تطبيقياً تحليلياً للنصوص الشعرية، وذلك من خلال مسارين: البعد الفني، إلى جانب البعد السوسيوثقافي، المتمثل في تحليل النص أو الظاهرة الأدبية من خلال مداخله الاجتماعية والثقافية والحضارية والنفسية المؤدية إليه. وقد حاولت الباحثة أن يمشي المساران -قدر الإمكان- جنباً إلى جنب في تحليل النصوص ومناقشتها.

وأمّا الدراسات السابقة، فإنّ الباحثة لم تقع على أيّة دراسة متخصصة كلياً بموضوع الأنا في شعر محمود درويش، وإنّما جاء موضوع الأنا والآخر في ثنايا العديد من الدراسات والمقالات النقدية والأدبية التي تناولت أعمال محمود درويش الأخيرة خاصة. ولعلّ من بين تلك الدراسات، دراسة خالد الجبر "غواية سيدوري: قراءات في شعر محمود درويش" الذي ركّز في دراسته على ثيمة الذات وتحولها.

ومن أهم المراجع الأساسية التي ارتكزت عليها الدراسة الحالية، حوار الناقد عبده وازن مع الشاعر محمود درويش الذي نشره في كتابه "محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة" حيث ركّز في حواره على محاور رئيسة استندت عليها الدراسة الحالية. وكتاب محمود درويش النثري "في حضرة الغياب" الذي ساعد في الكشف عن كثير من القناعات الفكرية والمنهجية عند محمود درويش. وكتاب المتوكل طه "الآخر في الشعر الفلسطيني(1994-2004)" الذي شكّل المرجعية الأساسية في قراءة الشعر الفلسطيني

والوضع الثقافي والاجتماعي والسياسي السائد على الساحة العربية والفلسطينية من بعد اتفاقية أوسلو عام 1993.

وقد انتظمت هذه الدراسة في ثلاثة فصول مبتدئة بمقدمة وتمهيد ومنتهية بخاتمة.

أمّا التمهيد فقد عرضت فيه لمفهوم "الأنا" في علم النفس، والفلسفة، وفي علم الاجتماع، وفي الدراسات الأدبية. وقدّمت أبرز الاتجاهات والآراء والتعريفات التي تحاول كل منها الوصول إلى أعماق النفس الإنسانية. وبيّنت انقسام العلماء إلى اتجاهين في النظر إلى مفهومي الأنا والذات، حيث يرى القسم الأول اختلافاً واضحاً بين الأنا والذات، أمّا القسم الثاني فيرى أنّ الأنا والذات يعبّران بالضرورة عن شيء واحد. وقد اتبعت الباحثة أصحاب الاتجاه الثاني الذين وحّدوا بين الأنا والذات. فلفظ الأنا -في الدراسة- مرادف للفظ الذات ويؤدي نفس المعنى. وبيّنت أنّ الخطاب السوسيوثقافي يهتم بدراسة الأنا من خلال التركيز على السياق الاجتماعي والثقافي الحضاري الذي من خلاله يتطور "الأنا" ويتفاعل، ويؤدي وظائفه. وبيّنت أنّ ثمة تلازماً تلقائياً بين مفهوم "الأنا" ومفهوم "الآخر"، فحضور أي منهما يستدعي -جدلاً- حضور الآخر. مع الإشارة أنّ "الآخر" الذي تقصده -في الدراسة- لا يقف عند معنى "الآخر" النقيض أو الآخر العدو فحسب، وإنّما "الآخر" هنا يتسع ليشمل كل مغاير "للأنا"؛ أي هو كل ما ليس "أنا"، سواء في ذلك الأفراد أو الموضوعات أو الطبيعة أو العالم.

أمّا الفصل الأول فقد جاء بعنوان "تحوّل الأنا"، وفيه تتبّعت الباحثة تحوّل الأنا الشعرية من "الأنا الجماعيّة" المعبّرة عن صوت القضية الفلسطينية الجماعية وصوت الشعب الفلسطيني في فعل المقاومة والصمود، إلى "الأنا الفردية" في رؤيتها الشعرية الذاتية تجاه نفسها أولاً، وتجاه كل ما يحيطها في العالم الخارجي ثانياً، العالم بكل تجلياته: الحياة، الموت، الطبيعة، الإنسان، الكون، الوجود، والقضية الوطنية أيضاً. وقد جاء الفصل مقسماً إلى ثلاثة مباحث رئيسة: **المبحث الأول**: يتناول المرحلة الأولى، الأنا في شعر محمود درويش من العام(1964-1992)، والتي أطلقنا عليها -على سبيل التوسع- مرحلة "الأنا الجماعيّة". وقد قسّمت الباحثة المبحث إلى ثلاث فترات زمنية رئيسة ترصد موقف الشاعر من الظرف الخارجي المتصل بالقضية الفلسطينية وتطور مجرياتها، وتحوّلاته فنياً وموضوعياً: الأنا وثورة الانفعال

(1964-1970)؛ الأنـا وعمـق المأسـاة (1972- 1982)؛ الأنـا وذروة التأمـل (1983-1992). أمّا المبحث الثاني فبعنوان "عوامل أساسية في تحوّل الأنا"، وقد هـدفت الباحثـة فيـه إلى محاولة الكشف عن المؤثرات المختلفة: السياسية، والثقافية، والنفسية، التي كـان لهـا الـدور المباشر والرئيسي في توجيه الأنا توجيهاً آخر، واستدعى بذلك تحوّل الأنا مـن الأنـا الجماعيّـة إلى الأنا الفرديّة. أمّا المبحث الثالث: فيتناول المرحلة الثانية، الأنا في شعر محمود درويش من العام (1995-2008)، وهي تمثّل المرحلة الفردية الذاتيـة في شـعره، والـتي أطلقنـا عليهـا – على سبيل التوسع أيضاً- مرحلة "الأنا الفرديّة". وقد رصدت فيه الباحثة أهم التحـوّلات الـتي طرأت على بنية الأنا في شعر محمود درويـش فنيـاً وموضـوعياً مـن العـام(1995-2008)، وذلك من خلال أربعة محاور رئيسة: تحـوّل مفهـوم الـشعر ورؤيـا القـصيدة؛ أسـئلة الوجـود والكينونة؛ الانفتاح الشعري وتنوّع الموضوعات؛ حالة الأنا الصعبة.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان "الأنا في مرآة الـذات"، وقـد ربطـت الباحثـة فيـه بـين مفهوم "المرآة" ومفهوم "تأمل الذات" عند محمود درويش، بحيث تـصبح الـذات مـرآة يطـلّ فيهـا الشاعر على عالمه الـداخلي. ودواويـن محمـود درويـش الأخـيرة – قيـد الدراسـة – تتميـز بالحضور اللافت للذات التي تحدق في نفسها، وكأنها تراهـا في المرآة. وقـد جـاء الفـصل في أربعة مباحث رئيـسة ترصـد حـالات متعـددة للأنـا: المبحـث الأول بعنـوان "انـشطار الأنـا وتجلياته"، حيث تناولت الباحثة انشطار الأنا وتعدد الذات بوصفها تقنية فنية وظّفهـا درويـش للتعبير عـن خبرتـه الذاتيـة، وحالتـه النفـسية. وأشـرت إلى أبعـاد هـذه الظـاهرة مـن حيـث مرجعيتها في علم النفس، وكشفت عن تجليات الانشطار التي تجلت بـصور متعـددة: الـشبح، الصورة، الظل، القرين، الاسم. أما المبحث الثـاني: فبعنـوان "تجـذير وجـود الـذات/ قـصيدة السيرة الذاتية"، حيث تعرضت إلى الـسيرة الذاتيـة مـن حيـث هـي صـورة للـذات: بأعماقهـا وأسرارها وأبعادها، وقد سعيت فيـه إلى محاولـة الكـشف عـن الأسـباب الكامنـة وراء لجـوء الشاعر إلى السيرة الذاتية. ثم عمدت إلى تحليل أهم المحطات الرئيسة في سيرة محمـود درويـش في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً". وجاء المبحث الثالث بعنوان "اغتراب الأنا"، حيث بينـت أن الاغتراب عند محمود درويش لا ينفصل عن الظرف الـسياقي للواقـع المفـروض المنكـسر

سياسياً منذ اتفاقية أوسلو عام 1993. وبينت أن الاغتراب تجلى في جانبين: اغتراب نفسي، واغتراب مكاني. وتناول المبحث الرابع "نرجسية الأنا" حيث نفيت فيه وجود النرجسية المرضية بمفهومها السلبي عند محمود درويش، وأثبت وجود النرجسية في حدّها الطبيعي والإيجابي الذي تجلى عنده في إطار الإحساس بالذات من أجل تأكيد وجودها وإثبات كينونتها، وقد ناقشت المسألة من خلال محورين: تخليد الذات أمام حتمية الموت، واللغة إثبات للهوية والوجود.

أمّا الفصل الثالث فجاء بعنوان "الآخر في مرآة الأنا"، وقد هدفت الباحثة فيه إلى محاولة الكشف عن موقف الأنا من الآخر المادي والمعنوي، وقد اشتمل على ثلاثة مباحث رئيسة: المبحث الأول: "الأنا والآخر وجودياً: ثنائية الموت والحياة"، وقد بينت فيه أن رؤية درويش تجاه الموت لا تقوم على مبدأ الاستسلام له، وإنما ولدت عنده إصراراً قوياً وحافزاً للتسمك بالحياة. وقد جاء المبحث في محورين: تأجيل الموت ومقاومته، والحياة لآخر قطرة. وتناول المبحث الثاني "الأنا والآخر سياسياً: العدو الصهيوني، اليهودي المسالم، الشهداء، فصائل المقاومة المتناحرة"، وقد هدفت فيه إلى إثبات أن درويش لم يتخل عن قضيته الوطنية، بل ظلّ متصلاً بها ومتابعاً لقضاياها، وسعيت فيه إلى بيان موقفه وقناعاته الفكرية والمنهجية من العدو الصهيوني، واليهودي المسالم، والشهداء، وفصائل المقاومة المتناحرة. أما المبحث الثالث فجاء بعنوان "الأنا والآخر عاطفياً: المرأة وعالم الحب"، وقد رصدت فيه خروج محمود درويش من ثنائية المرأة/ الوطن، وتعامله مع الآخر المرأة بحقيقتها الأنثوية دون أن تكون رمزاً للأرض ولا للوطن. وقد سعيت فيه إلى الكشف عن أهم القناعات والتوجهات المنهجية التي تبناها درويش في النظر إلى المرأة وعالم الحب.

أمّا الخاتمة فقد خصصتها لعرض أبرز النتائج التي توصّلت إليها الدراسة على امتداد فصولها.

التمهيد

مفهوم الأنا

"أنا" ضمير للمتكلم المفرد، واللغويون يصفون الضمائر على أنها كلمات تستخدم بدائل للأسماء[1]. فقد ورد في لسان العرب": "أنا: اسم مكنِيٌّ، وهو للمتكلم وحده، وإنّما يبنى على الفتح فرقاً بينه وبين أنْ التي هي حرف ناصب للفعل، والألف الأخيرة إنّما هي لبيان الحركة في الوقف، فإن وُسِّطت سقطت، ومرويٌّ عن قطرب أنّه قال: في أنا خمس لغات: أنا فعلتُ، أنَ فعلتُ، آنَ فعلتُ، وأنْ فعلتُ، وأنَهْ فعلتُ"[2]. و"أنا" ضمير منفصل واضح الدلالة على المتكلم وعلى إفراده، ولكنه يفتقر إلى الدلالة على النوع، فهو يستعمل للمذكر والمؤنث، وهو في هذا لا يخالف نظائره في اللغات السامية، بل لعل هذه الظاهرة عامة في باقي اللغات[3]. وقد قيل أعرف المعارف "أنا"، وأوسطها "أنت"، وأدناها "هو"[4].

واصطلاحاً، يعدُّ مفهوم "الأنا" من أكثر المفاهيم تعقيداً سواء في علم النفس أو في الفلسفة أو في علم الاجتماع أو في الدراسات الأدبية، نظراً لكثرة الاتجاهات والآراء والنقاشات التي تحاول كل مِنها سبر أعماق النفس الإنسانية، والوصول إلى حقيقتها. لذلك اختلفت تعريفات العلماء وتنوّعت في مفهوم الأنا، "فمفهوم الأنا وحدوده ضبابيان إلى الحد الأقصى"[5].

ويقصد بمصطلح "الأنا" في مدرسة التحليل النفسي "المكوِّن من الشخصية الذي يتعامل مع العالم الخارجي ومطالبه العملية، وبتحديد أكثر، فإنّ الأنا هو الذي يُمكّننا من أن ندرك،

(1) إيغوركون، البحث عن الذات: دراسة في الشخصية ووعي الذات، ترجمة غسان أرب نصر، دار معد، دمشق، 1992، ص6.

(2) ابن منظور ، لسان العرب ، الطبعة الثالثة، دار إحياء التراث، بيروت، 1999، مادة "أنن".

(3) محمد عبد الله جبر، الضمائر في اللغة العربية، دار المعارف، مصر، 1983، ص19.

(4) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 139.

(5) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، ج1، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص311.

وأن نفكّر، وأن نحل المشكلات، وأن نختبر الواقع"[1]. والأنا" حسب تعريف عالم النفس الأمريكي وليم جيمس: "هي مجموع كل ما يمكنه أن يسميه الإنسان خاصته، ليس فقط جسمه وقدرته النفسية وحسب، بل ثيابه وبيته وزوجته وأطفاله، جدوده، أصدقاؤه، شهرته، مؤلفاته، أرضه[...] "[2].

ويعدّ فرويد أول من تعرّض لدراسة الأنا في مدرسة التحليل النفسي، ويعدُّ مفهوم الأنا من المفاهيم التي ركّز عليها منذ دراساته الأولى: "علم نفس الجماهير وتحليل الأنا"، "ما وراء مبدأ اللذة"، "الأنا والهو"، "الموجز في التحليل النفسي"، وغيرها مما ضمّنه في كتبه الأخرى. ومفهوم الأنا عنده يختلف، بصورة أو بأخرى، عن علماء النفس الآخرين، فهو يرى أنّ الجهاز النفسي للفرد يتكون من ثلاث منظّمات رئيسة هي: الهو(Id)، والأنا(Ego)، والأنا الأعلى أو الأنا المثال (Super ego).

"فالهو" أعمق هذه المناطق (أو المنظّمات) النفسية، ومضمونه كل ما هو موروث، كل ما يظهر عند الميلاد، كل ما هو مثبت في الجبلّة، لذلك فهو يتألف وقبل كل شيء من الميول الغريزية التي تصدر عن التنظيم الجسمي"[3]. ويحتوي الهو على جزء فطري وجزء مكتسب، ويطيع الهو "مبدأ اللذة"، وهو لا يراعي المنطق أو الأخلاق أو الواقع. واللاشعور هو الكيفية الوحيدة التي تسود في الهو"[4]. وتعبّر قوة الهو عن الغاية الحقيقية لحياة الكائن العضوي، وتنحصر هذه الغاية في إشباع حاجاته الفطرية. والقوة التي يُفتَرض وجودها وراء توترات حاجات الهو تُسمى الغرائز وهي تمثل المطالب الجسدية في الحياة النفسية للفرد.

أما "الأنا" فهو التغيّر الذي طرأ على الجزء الخارجي من الهو تحت تأثير العالم الخارجي عن طريق الإدراك الحسّي والشعور، فنما نمواً خاصاً، واكتسب خصائص معينة. ويشرف

---

(1) جابر عبد الحميد وعلاء الدين كفاني، معجم علم النفس والطب النفسي، ج3، دار النهضة العربية، القاهرة، 1990، ص1084.

(2) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس ،ج1، ص311.

(3) سيجمند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مراجعة مصطفى زيعور، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص16.

(4) سيجمند فرويد ، الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، الطبعة الرابعة، دار الشروق، 1982، ص16.

الأنا على الحركة الإرادية ويقوم بمهمة حفظ الذات، وهو يقبض على زمام الرغبات الغريزية التي تنبعث من الهو، فيسمح بإشباع ما يشاء منها، ويكبت ما يرى ضرورة كبته، مراعياً في ذلك "مبدأ الواقع". ويمثل الأنا الحكمة وسلامة العقل. وتقع العمليات الشعورية على سطح الأنا، وكل شيء آخر في الأنا فهو لاشعوري[1].

وأمّا "الأنا الأعلى" أو "الأنا المثال" فهو السلطة النفسية الداخلية التي أخذت بالتشكّل منذ فترة الطفولة من خلال تقمّص شخصية الوالدَين والمدرسين والمربين، وتحوّل سلطة هؤلاء الأشخاص الخارجيين إلى سلطة داخلية تراقب الأنا، وتصدر إليه الأوامر وتنتقده، وتهدده بالعقاب، وهو ما يُعرف "بالضمير"[2].

وبذلك تصبح مهمة الأنا عند فرويد مهمة شاقة، فعليه أن يقوم بمراعاة هذه السلطات الثلاث وهي العالم الخارجي، والهو، والأنا الأعلى. لذلك يضع فرويد مجموعة من المهام ينبغي على الأنا أن تأخذ بها جميعا في السيطرة على هذه المنظّمات الأخرى مراعية مبدأ الاعتدال فلا يطغى جانب على جانب آخر، وإلا فإنّ أنا الفرد سيقع حتماً بالصراع. فمن مهام الأنا -تجاه الهو- أن يكتسب السيادة على مطالب الدوافع الغريزية، بأن يقرر ما إذا كان يجب السماح لها بالإشباع أو إرجاء هذا الإشباع لأحيان وظروف مواتية في العالم الخارجي أو قمع تنبيهاتها أصلاً[3]. فمن أهم مهام الأنا أنّه يستهدف المحافظة على الحياة واتّقاء الأخطار باستخدام القلق، وعلى الأنا أن يكتشف أنسب الوسائل وأقلها خطراً للحصول على الإشباع، مع اعتبار العالم الخارجي[4]. وعلى هذا النحو يصل الأنا إلى تقدير ما إذا كان ينبغي المضي في محاولة الإشباع أم إرجائها أم القضاء كلية على مطلب الغريزة بمثابته خطراً (مبدأ الواقع). "وكما أن الهو لا يستهدف إلاّ الحصول على اللذة، فإنّ الأنا لا

---

(1) المرجع نفسه، ص17.

(2) سيجمند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص81.

(3) المرجع نفسه، ص16.

(4) المرجع نفسه، ص18.

يُعنى إلاّ بتوفير الطمأنينة، فقد أخذ على عاتقه مهمة حفظ الذات، تلك المهمة الـتي يبـدو أنّ الهو قد أهملها"[1].

أمّا مهمة الأنا تجاه الأنا الأعلى، فقائمة على محاولة تمثُّل القيم والمُثل الموجودة في الأنا الأعلى، على اعتبار أنّ الأنا الأعلى -كما مرَّ سابقاً- هي مجموع القيم والمثل العليا التي يتقمصها الفرد منذ صغره من والديه ومعلميه وغيرهم. لذلك "يصعب التمييز بين مظاهر الأنا والأنا الأعلى ما داما يعملان في توافق تام، ولكن التوترات والخلافات بينهما يمكن ملاحظتها بوضوح تام"[2]. ذلك ما يُسمى "عذاب وخز الضمير". "فالأنا بنية تحتية للشخصية وظيفتها الأساسية أن تضبط علاقات الفرد بالعالم الخارجي، إذ تشبع في الوقت نفسه حاجاته الأكثر عمقاً مع الأخذ بالحسبان مقتضيات 'الأنا العليا' الأخلاقية. إنّ لها إذن دور الوسيط في مواجهة قوى متناقضة. وهذه الوظيفة تتم في أفعال الحياة الجارية، بصورة شعورية، بفضل السيرورات العقلية (تفكير، استدلال، حكم) وبصورة لا شعورية"[3].

ويبقى أن نشير أنّ الأنا في علم النفس وعند فرويد خاصة لا توجد دفعة واحدة، ولكنها تتكون وتتطور خلال النمو الشخصي، خلال صراعات الحياة على نحو أكثر دقة[4].

أمّا مفهوم الأنا في الفلسفة فلم يكن أقل تنوّعاً وتشعباً منه في علم النفس بل على العكس، فقد تداخلت الأنا في الفلسفات القديمة، اليونانية والصينية والهندية، مع مفاهيم النفس والروح والعقل والشعور بالذاتية[5]. ويمكن القول إنّ مفهوم الأنا في الفلسفة يشير إلى المتكلم ذاته. 'الأنا في الفلسفة هو القائل في فعل القول باعتبار القول الفعل الوعيوي الأعلى الذي تندرج تحته مختلف أفعال الوعي في تراتبية بنيوية معينة، على صعيد كينوني وقيمي على حد سواء، وهكذا فالأنا هو القائل باعتبار وعيه لقوله ولقائليته بالذات، وعندما

(1) المرجع نفسه، ص75.

(2) سيجمند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص82.

(3) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، ج1، ص312.

(4) المرجع نفسه، ج1، ص311.

(5) محمد الزايد، مادة أنا في الموسوعة الفلسفية العربية، تحرير معن زيادة و(آخرين)، المجلد الأول، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986، ص 116.

يُفهم الأنا من خلال قائليته فإنه يرتبط، حكماً ومن خلال قوليتـه، بذاتـه أولاً، وبغـيره ثانيـاً، وبقوله أو مقوله ثالثاً. فهو ذاته من يقول، وما يقوله الأنـا فإنّمـا يقولـه لغـيره، يقولـه لقائـل آخـر. بـذلك يـبرز لنـا الأنـا كعنـوان أعلـى لمركـب علائقـي يتمحـور فيـه الأنـا والآخـر والموضوع"[1].

وفي الفلسفة الإسلامية فقد اندمجت الأنا مع مبـدأ الذاتيـة الإنـسانية، وارتبطـت مـع النفس الناطقة دون مستويات النفس الأخرى، وبدت الـنفس اصـطلاحاً أكثـر عموميـة مـن الأنا[2]. وبذلك اقتربت الأنا من منطقة تطابقها مع التفكّر بعد ارتباطهـا مـع الـنفس الناطقـة التي تحيل على النطق والمنطق حيث مملكة التجريد وملكتها بوصـفها خاصـية إنـسانية. إلاّ أن الأنا تبدّت وكأنها تابعة للعقل، لكأنّ العقل يحمل الأنا لا العكـس. لأنّ العقـل هـو الحكمـة الغريزية الكامنـة في النـوع الإنـساني العـام، بينمـا الأنـا انـدراج العـام في الجزئـي الخـاص. باختصار يمكن القول بأنّ الأنا في الفلسفة الإسلامية تأرجحت بين العقل والـنفس، واقترابهـا من النفس أكثر من العقل يرجع إلى مطابقة العقل مع الروح كجوهر أول"[3].

ولكلمة 'أنا' في الفلسفة الحديثة عدة معان:

- المعنى النفسي الأخلاقي: تـشير كلمـة أنـا في الفلـسفة التجريبيـة إلى الـشعور الفـردي الواقعي، فهي تطلق على موجود تنسب إليه جميع الأحوال الشعورية؛ وتشير كلمة أنـا أيضا إلى ما يهتم به الفرد من أفعال معتادة ينسبها إلى نفسه، فيقـول: أنـا فعلـت، وأنـا أبصرت.
- المعنى الوجودي: تدل كلمة أنا على جوهر حقيقي ثابت يحمل الأعراض الـتي يتـألف منها الشعور الواقعي، سواء كانت هذه الأعراض موجـودة معـاً أو متعاقبـة، فهـو إذن مفارق للإحساسات والعواطف والأفكار، ولا يتبدل بتبدلها، ولا يتغيّر بتغيّرها، فالأنـا جوهر قائم بنفسه.

---

(1) انطوان خوري، مادة 'أنا' في الموسوعة الفلسفية العربية، تحرير معن زيادة و(آخرون)، المجلد الأول، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986، ص114.

(2) محمد الزايد، مادة 'أنا' في الموسوعة الفلسفية العربية، ص116.

(3) المرجع نفسه، ص116.

المعنى المنطقي: تدل كلمة أنا على المدرك من حيث إنّ وحدته وهويته شرطان ضروريان يتضمّنهما تركيب المختلف الذي في الحدس. والأنا، بهذا المعنى، هو الأنا المثالي، وهو الحقيقة الثابتة التي تعدّ أساساً للأحوال والتغيّرات النفسية[1].

وأمّا في المنظور الاجتماعي فإنّ الأنا تعدّ نتاجاً لعملية التفاعل الاجتماعي، فنظريات الأنا والذات تتركز على إدراك الفرد لكيفية رؤية الأفراد الآخرين له، وعلى مقارنة نفسه بالأنماط الاجتماعية الموجودة من حوله. وحسب نظرية أدلر في فهم شخصية الفرد، فإنه لا يمكن فهم 'أنا' الفرد وذاته إلاّ في ضوء مشاركته وتفاعله مع غيره من أعضاء المجتمع[2]. وقد حاول عدد من العلماء في بداية النصف الثاني للقرن العشرين إبراز الدور الاجتماعي للأنا، منهم هاري ستاك سوليفان، الذي قال بأنّ الأنا أو الشخصية كيان فرضي خالص، لا يمكن ملاحظته أو دراسته بمعزل عن المواقف المتبادلة مع الآخرين، كما أنّه لا يمكن تخيّل الأنا أو الشخص معزولاً عن المجتمع[3]. "فالقوى الدافعة لسلوك الإنسان تنبع من ظروف وجوده ضمن العلاقات الاجتماعية"[4]. فالعامل الاجتماعي عامل مهم في تكوين الأنا وبنائها.

أمّا في الدراسات الأدبية، وفي الشعر خاصةً، فقد كانت 'الأنا' عبر تاريخ الشعر العربي ودونما استثناء هي الضمير الشخصي، أي الأنا الفاعلة للشاعر المتكلم المفرد، وبكلمات أخرى كانت 'الأنا' معادلاً رياضياً فعلياً للناطق[5]. واحتلت 'أنا' الشاعر داخل القصيدة العربية التقليدية موقعاً محورياً من النص يدير من خلاله الشاعر دفّة الكلمات، بما

---

(1) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص140.

(2) حلمي المليجي، علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، 2001، ص91.

(3) بكري علاء الدين، 'الأنا'، مقالة على موقع الموسوعة العربية على شبكة الإنترنت
http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=1247

(4) فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار المسيرة، بيروت، 1982، ص180.

(5) إسماعيل قلعةجي، 'صوت الأنا في الشعر الجاهلي'، مقالة على موقع فور آداب على شبكة الإنترنت:
http://www.4adab.com/en/archive/index.php/t-21247.html

يخدم مصالحه، ويحقق رغباته[1]. ولعلّ ارتباط الرؤية الغنائية بالقصيدة العربية ارتباطاً وثيقاً، هو ما فرض وجود "أنا الشاعر" وجوداً مركزياً، يجر إليه لغة القصيدة وصورها وأنساقها، وذلك لما في طغيان الأنا من تمركز إزاء الموضوع المندرج عادةً في غرض عام، أو معنى شائع أو صور نموذجية، وأوزان مناسبة للموضوع، وحتى اقتراح مدخل (أو مطلع) مناسب، وتخلّص فذ وخاتمة أو بيت قصيد[2] إلاّ أن تكرّس الغنائية في القصيدة العربية التقليدية، القائمة على تكرار الموضوعات، وإثقال اللغة بفضاءات المجاز، والصور المشحونة بالانفعال الوجداني العاطفي، والهيجان الصوري والإيقاعي، نتج عنه احتكار أنا الشاعر لمساحة الملفوظ في القصيدة المعبّرة عن الانفعال الوجداني والعاطفي له، مما جعل حوار الآخر والعالم والأشياء مفقوداً"[3].

ويشير عز الدين إسماعيل إلى أن الشعر الغنائي كان لصيقاً بالأنا، وليس في وسع أحد أن يحصي أبيات الشعر التي تبدأ بالضمير "أنا"، وطوال الزمن كانت هذه الأنا تميل إلى شخص الشاعر، صاحب القصيدة، إلى أن استطاع النقد الحديث أن يفك هذا الاشتباك فيفصل بين "أنا الشاعر" و"الأنا الشعرية"، أي الأنا التي تتكلم في القصيدة وكأنها "أنا" أخرى تختلف في قليل أو كثير عن "أنا الشاعر"[4]. وبهذا تمثل "الأنا الشاعرة –بوصفها فاعلاً شعرياً نائباً عن الشاعر في ميدان العملية الشعرية– المركز البؤري الأساس والجوهري، الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله حين يتعلق الأمر بأي إجراء قرائي يناور ويغامر باقتحام عالم القصيدة"[5]. ويرى عبد الواسع الحميري في كتابه "الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية" أنّ الأنا الشاعرة الحداثية إنّما تمثل في حقيقة الأمر أنا الشاعر الحداثي وقد دخل هذا الأخير في

---

(1) المرجع نفسه.

(2) حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص30.

(4) عز الدين إسماعيل، "الأنا والأنا" ورقة عمل في كتاب جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية (أبحاث وأوراق عمل)، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات، كلية الآداب، عين شمس، 2002، ص58.

(5) محمد صابر عبيد، رؤيا الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2005، ص45.

تجربة مباشرة مع إمكانات وجوده شعرياً، ومن ثم، مع إمكانات التحوّل الشعري. وعندما يدخل الشاعر الحداثي في تجربة مباشرة مع إمكانات الوجود، أو التحوّل الشعري، فذلك يعني أنّه قد صار في جدل مع العالم في كلّيته، وأنّه، من ثم، قد أخذ يتحوّل في العالم بمقدار ما يحوّل العالم، يتغيّر فيه، بمقدار ما يغيّر في نظامه ونظام العلاقة بين أشيائه[1].

وفي ضوء ما سبق، فإنّ الدراسة الحالية تهدف إلى جعل "الأنا الشعرية" على وجه التحديد البؤرة المركزية في التحليل والمناقشة لشعر محمود درويش قيد الدراسة، على اعتبار أنّ هذه الأنا: هي الأنا الحاضرة في نص محمود درويش الشعري. وهو نص شعري حداثي بامتياز تكمن أهميته الخاصة في اشتباكه المركب مع الواقع واللغة والوجود والعالم، وهذا التوجه لا يعني -بطبيعة الحال- فصل الأنا الشعرية عن أبعادها واشتباكاتها الأخرى في مجالاتها الاجتماعية والثقافية والنفسية. إنّ الغاية الأساسية المتوخاة من جعل "الأنا الشعرية" محوراً مركزياً في هذه الدراسة هي تأكيد أهمية الاشتغال على النص الشعري بوصفه قيمة جمالية تستدعي الاهتمام والتركيز، وهذا في الواقع ينسجم مع التوجهات المنهجية لهذا البحث، مثلما ينسجم مع توجهات درويش الشعرية في أعماله الشعرية الأخيرة قيد الدراسة.

الأنا والذات (Ego , Self)

لغوياً: "ذات الشيء حقيقته وخاصته"[2].

أمّا اصطلاحاً: "فقد استعمل اصطلاح الذات من قِبَل علماء التحليل النفسي الذين يعنون به طبيعة سلوكية الفرد أثناء علاقاته بالآخرين"[3]. ويستخدم اصطلاح الذات لتعريف العامل المتداخل الذي يصف تكامل الصفات السيكولوجية للفرد ويستخلص الصفات

---

(1) عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص7.

(2) ابن منظور، لسان العرب مادة "ذا" و "ذوي".

(3) دينكن ميتشل، معجم علم الاجتماع، ترجمة إحسان محمد الحسن، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت، 1986، ص186

المستنِدة إلى العبارات التي يذكرها الفرد والتي تصف شخصيته كما يدركها هو ذاته[1]، أي اعتبار الذات "بنية معرفية يستطيع الإنسان بواسطتها تكوين معلومات عن ذاته، وينظمها في مفاهيم ونماذج خاصة"[2]. وقد طوّر ألفريد أدلر نظريته حول الذات، والتي تنص على أنّ الذات هي نظام داخلي وخارجي ذو صفة شخصية تعطي للشخص الذي يكتنفها طابعاً حياتياً مميزاً"[3].

وينقسم العلماء إلى اتجاهين في النظر إلى مفهومي الأنا والذات: فيرى القسم الأول اختلافاً بين الأنا والذات، في حين يرى القسم الثاني أنّ الأنا والذات يعبران بالضرورة عن شيء واحد.

ويميّز مجموعة من العلماء الأنا من الذات، فالذات في رأيهم هي الشخص كليته، والأنا مرجع نفسي تحدده وظائفه[4]. فإذا كانت الأنا (Ego) -في رأيهم- هو ذلك الجزء من الشخصية (نواة الشخصية) النظام النفسي الذي يتصل بالعالم الخارجي، وهو مسؤول عن تنظيم السلوك وضبط الانفعالات، فإنّ مفهوم الذات (Self) هو تقييم الفرد لقيمته كشخص، أي تقييم الشخص لنفسه. وحسب أصحاب هذا الاتجاه، "فإنّ الذات تتكون بواسطة الأنا (ego)، ومعنى هذا أنّ الذات هي من صنع الأنا... أي أنّ الذات تتكون وتكتسب بواسطة الأنا"[5]. وهذا ما يشير إليه وليم جيمس في تعريفه للذات بأنّها "كل ما هو "أنا" و "لي"، إنها إذن ضرب من أنا امتدت إلى كل ما يستحق صفة شخصي"[6]. وهو بذلك يشارك كارل غوستاف يونغ في النظر إلى الذات بأنّها تعالي الأنا، تجاوز الأنا، نهاية "سيرورة تفرّد"، تتيح للأنا أن تتحول إلى وعي كامل بالغير والعالم"[7].

---

(1) المرجع نفسه، ص 186.

(2) إيغوركون، البحث عن الذات، ص29.

(3) دينكن ميتشل، معجم علم الاجتماع، ص186.

(4) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس ،ج1، ص311.

(5) مصطفى فهمي، التوافق الشخصي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979، ص80.

(6) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس ،ج3، ص1121.

(7) دينكن ميتشل، معجم علم الاجتماع، ص186.

إلا أنّ أسعد رزوق في "موسوعة علم النفس" يشير إلى أنّ "الذات تستخدم عـادةً بمعنـى الشخصية أو الأنا"[1]. "فلفظ "الذات" مرادف "للأنا" ويؤدي نفس المعنى"[2]. وفرويد خاصةً يـرى "أنّه ليس بين الأنا والذات انفصال حاسم، وبخاصة في الجزء السفلي من الأنـا حيـث تنزعـان إلى الاختلاط"[3].

وفي هذه الدراسة سنتبع أصحاب الاتجاه الذين وحّدوا بين الأنا والذات، فلفظ الأنـا سيكون مرادفاً للفظ الذات، ويؤدي نفس المعنى. فأينما وردت الأنـا أو الـذات فإنّهمـا – في الدراسة– يشيران إلى شيء واحد.

الأنا بنية سوسيوثقافية

تنحو الدراسات المعاصرة إلى دراسة الأنا من خلال التركيز على السياق الاجتمـاعي والثقافي الحضاري الذي فيه ومن خلاله يتطوّر "الأنـا"، ويتفاعـل، ويـؤدي وظائفـه. فـإذا كـان الخطاب السيكولوجي ينظر إلى الأنا كنظام نفـسي، فـإنّ الخطـاب الـسوسيوثقافي يعتـبر الأنـا نسقاً متكاملاً يتكون من مجموعة من الخـصائص الحـضارية الاجتماعيـة والثقافيـة والنفـسية، كالقيم والتوجهات والأهداف والقدرات التي يتّسم بها الفرد.

لذلك يقصد بالمنظومة السوسيوثقافية في دراسة الأنا: النظر إلى الفـرد في تفاعلـه مـع محيطـه الاجتمـاعي (المؤسـساتي، والآليـات، والأنظمـة الاجتماعيـة...)[4]. ذلـك أنّ "الأنـا الإنسانية، هي محصلة تفاعل بين البناء البيولـوجي للفـرد في انفعالاتـه، ومـشاعره، وقدراتـه، وبين الدوافع التي تعمل في إطار الظـروف الاجتماعيـة والثقافيـة والشخـصية المحيطـة بـه"[5].

---

(1) اسعد رزوق، موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله الدايم، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص125.

(2) محمد عثمان نجاتي، في مقدمته لكتاب الأنا والهو لسيجمند فرويد، الطبعة الرابعة، دار الشروق، 1982، ص1.

(3) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس ،ج3، ص1122.

(4) محمد المغربي، "الشخصية"، مقالة على موقع شذرات على شبكة الإنترنت:
http://www.shatharat.net/vb/archive/index.php/t-1211.html

(5) علي عبد الرزاق الحلبي، علم الاجتماع الثقافي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص135.

وبناءً عليه فإنّ العالم الذي يختزنه الأنا ويقيم علاقة ترابطية معه إنّما هو العالم الثقافي، السياسي، الاجتماعي، الأخلاقي، القانوني[1].

ديالكتيك الأنا والآخر

يعد مفهوم "الآخر" (Other) من مفاهيم الفكر الأساسية المهمة، شأنه في هذا شأن "الأنا" أو "الكينونة"، وهو بذلك يستعصي على التعريف المحدد[2]. فمفهوم "الآخر" يتعارض مع فكرة "المماثل" أو "المماهي"، إذ يتضمن معنى "المغاير" و"المختلف" و"المباين". إلاّ أن بعض الفلاسفة يأخذون كلمة آخر" بمعنى صفة كل ما هو غير "أنا"، سواء في ذلك الأشخاص الآخرون أو الأشياء الأخرى. وفكرة "الآخر" بمعنى غير "الأنا" هي مقولة ابستمولوجية، ملخصها الإقرار بوجود موجودات خارج الذات العارفة أي كينونات موضوعية"[3]. ولعلّ هذا المفهوم للآخر هو المعنى المقصود –هنا– في هذه الدراسة. حيث "الآخر" الذي تقصده الباحثة لا يقف عند معنى "الآخر" النقيض أو الآخر العدو فحسب، وإنّما معنى "الآخر" –هنا– يتسع ليشمل كل مغاير "لأنا"؛ أي هو كل ما ليس أنا.

وفي ضوء هذا المفهوم للآخر، فإنّ ثمة تلازماً تلقائياً بين مفهوم "الأنا" ومفهوم "الآخر"، حيث حضور أي منهما يستدعي – جدلاً– حضور الآخر، فلا يمكن أن يكون هناك "أنا" دون "الآخر" فكلاهما مرآة الآخر، "فالآخر يمثل جزءاً من وجودنا ذاته، كما نمثل نحن جزءاً من وجوده"[4]. ويبدو أن هذا التلازم على المستوى المفاهيمي هو تعبير عن طبيعة الآلية التي يتم وفقاً لها تشكل كل منهما، فصورتنا عن ذاتنا لا تتكون بمعزل عن صورة "الآخر" لدينا. كما

---

(1) أحمد البرقاوي، الأنا، (د.ن)، دمشق، 2005، ص17.

(2) رشيد مسعود، مادة آخر"، في الموسوعة الفلسفية العربية، تحرير معن زيادة و(آخرون)، مجلد1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986، ص13.

(3) المرجع نفسه، ص13.

(4) سامية عبد الرحمن، "نيقولاي برديائيف، الرؤية الإبداعية للأنا والآخر: دراسة في الوجود الإنساني"، مقالة في كتاب جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية (أبحاث وأوراق عمل)، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2002، ص435.

أنّ كل صورة للآخر تعكس بمعنى ما صورة "الأنا"، أي أنّ "الأنا" لا تكون إلاّ من خلال تمايزها عن الآخر، وتوقفها عليه في آن معاً، بمعنى أنّ الآخر وإن كان منفصلاً ومختلفاً عن الأنا، فإنّه يدخل مقوّماً جوهرياً في صميم وجودها"[1].

إنّ ما ينبغي الإشارة إليه، أنّ صورة "الأنا" وصورة "الآخر" صورتان قابلتان للتغيير والتعديل رغم ما يبدو عليهما من ثبات، وطبيعة العلاقة بينهما تختلف باختلاف الأحداث والظروف التي يمليها الواقع عليهما. فتختلف مثلاً صورة "الآخر" في السلم عنها في الحرب، وتتحدد صورة الآخر من خلال علاقته الإيجابية أو السلبية بالأنا. ومن هنا قد ترفض الأنا الآخر كما قد يرفضها الآخر أو قد تتشكك فيه كما يتشكك فيها، أو تنصب له العداء، كما ينصب لها العداء[2]. وقد تكون العلاقة بينهما إيجابية جداً، فقد تبحث الأنا عن الآخر وتقبل به، كما يبحث الآخر عن الأنا ويقبل بها. فنحن "نحتاج إلى الآخرين لنصون أنانا مستقلة وسليمة، ولا نحتاج إلى حنانهم وحبهم فحسب، ولكننا نحتاج أيضاً إلى حضورهم ورأيهم، وذكرياتهم، ذلك أنّ الأنا هي محل توحّدات الفرد المتخيّلة، ونتعرض لخطر التفتّت إذا فقدنا دعامتها المشخّصة. وذلكم، ربما هو السبب الذي يجعلنا نختار روابط الزواج الاجتماعية والصداقة... وغيرها، التي نحتاجها بوصفها غذاء لبنيات مختلفة من أنانا وأنانا العليا، البنيات التي توحي بقيمنا وأيدولوجياتنا"[3].

---

(1) محمود رجب، "المرآة والفلسفة"، حوليات كلية الآداب (الحولية الثانية، الرسالة التاسعة في الفلسفة)، جامعة الكويت، 1981، ص29.

(2) عز الدين إسماعيل، "الأنا والآنا" ورقة عمل في كتاب جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية (أبحاث وأوراق عمل)، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2002، ص54.

(3) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس ،ج1، ص313.

الفصل الأول

تحوّل الأنا

- المبحث الأول: الأنا في شعر محمود درويش من 1964- 1992
- المبحث الثاني: عوامل أساسية في تحوّل الأنا.
- المبحث الثالث: الأنا في شعر محمود درويش من 1995- 2008

الفصل الأول

تحوُّل الأنا

مدخل

ورد في "لسان العرب" لابن منظور أنّ "التحوُّل" هو التنقل من موضع إلى موضع، والاسم الحِوَل. ومنه قوله تعالى: "خالدين فيها لا يبغون عنها حِوَلاً"[1]. وتحوّل عن الشيء زال عنه إلى غيره، حال الرجل يحول مثل تحوّل من موضع إلى موضع. الجوهري: أحال إلى مكان آخر أي تحوّل، ونقول حال الشيء حولاً وحؤولاً: تحوّل. وفي الحديث: من أحال دخل الجنة، يريد من أسلم لأنّه تحوّل من الكفر عمّا كان يعبد إلى الإسلام[2].

وبناءً على المادة اللغوية لمعنى "التحوّل" يتضح أن المعنى قائم في صورة التنقل والتبدّل والتغيّر، وهو نقيض الثبات الذي يعني الاستقرار وعدم التغيّر. ففي "لسان العرب" ورد كذلك: ثبت الشيء يثبت ثبوتاً فهو ثابت وثبيت وثبتٌ، أي أنّ الاستقرار والإقامة بمكان أو حال ما والالتزام به يطلق عليه وصف الثبات[3].

ومحمود درويش صاحب تحوّلات شعرية كبرى، عمِدَ منذ بداياته الشعرية إلى الأخذ بمبدأ التطوّر والتحوّل وعدم الثبات والركون في صيغة معينة. لذلك نستطيع أن نرصد الكثير من التحوّلات الشعرية في شعره، سواء على صعيد الصورة الشعرية، أو اللغة، أو استخدام الرموز والأساطير، أو التناص، وتحولات المكان ...(الخ). فلم يقع أسير ثوابت جامدة بل كان همّه ودأبه المستمر التحوّل والتطور، وهذا ما يشير إليه درويش بقوله: "إنني أقوم بتنمية طاقاتي الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتني للناس، والتمرّد على أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير

---

(1) سورة الكهف، آية 108.

(2) ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، الجزء الثالث، دار إحياء التراث، بيروت، 1999، مادة "حول".

(3) المرجع نفسه، الجزء الثاني، مادة "ثبت".

وجودي المتآكل، وبتعميق جوهره الباقي، والخروج من شكل إلى آخر ليست عملية قفز تقطع الصلة بين "الآن" و "قبل قليل" إنّما هي عملية هدم وترميم تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر. لا أدّعي أنني أقفز، إنني أنمو ببطء، ولم أكتمل حتى الآن"[1]. ومن يقرأ نتاج درويش في مراحله المتعاقبة يلمس، يقيناً، حركته المتصاعدة أبداً، والتحولات التي طرأت عليه، لا لتتيح للبدايات أن تناقض النهايات، وإنما لترسيخ الصنيع الشعري في الزمن المأساوي المتنامي[2].

وإذا كان شعر محمود درويش شعر تحوّلات كبرى فهو بالتأكيد شعر مراحل متعددة تتجلى فيها تلك التحوّلات، فالتحوّل -كما قلنا سابقا- هو التنقل من حال إلى حال، أي من مرحلة إلى مرحلة[3]. فمن التحوّلات اللافتة في مسيرة درويش الشعرية تحوّل "الأنا" الشعرية. ونقصد بالأنا الشاعرة -كما وضحنا- الأنا الحاضرة في التجربة الشعرية، والفاعلة فيها، وهي التي يمكن إخضاعها للنظر والتحليل، وهي تمثل -في حقيقة الأمر- أنا الشاعر نفسه وقد دخل في تجربة مباشرة مع إمكانات وجوده شعرياً، ومن ثمّ مع إمكانات التحوّل

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية، دار قباء، القاهرة، 1998، ص216. وورد عند منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1979، ص119.

(2) عبده وازن، محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، دار رياض الريس، بيروت، 2006، ص 34.

(3) كثير من الباحثين يقسّمون شعر محمود درويش إلى مراحل، بناءً على رؤيتهم الدراسية، وبناءً على القضية التي يعالجونها، ومدى وجودها، وكيفية تطورها في شعر درويش. ومن أمثلة هؤلاء النقاد والدارسين: ناصر علي، في كتابه "بنية القصيدة في شعر محمود درويش"، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، 2001، إذ قسّم شعر محمود درويش إلى ثلاث مراحل بالنظر إلى بنية القصيدة الفنية. وأحمد الزعبي في كتابه "الشاعر الغاضب" د.ن، عمان، 1995، إذ قسّم شعر درويش بالنظر إلى سمات الغضب والثورة إلى ثلاث مراحل. ومصلح النجار في دراسته "جدارية محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الشعري"، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 29، العدد 3، 2002، إذ قسّم الإبداع الشعري عند درويش إلى خمس مراحل. والناقد حبيب بولس الذي قسّم شعر درويش إلى ثلاث مراحل وذلك في مقالته "ثلاث مراحل في شعر محمود درويش" على شبكة الإنترنت www.dctcrs.org. وصبحي الحديدي إذ قسّم شعر درويش بالنظر إلى تطور التجربة الشعرية إلى تسع مراحل، وذلك في مقالته "التعاقد الشاق" على موقع جهة الشعر على شبكة الإنترنت، www.jehat.com.

الشعري[1]. ومن يتتبّع الأنا في شعر درويش -في مسيرته الشعرية كاملة- يجد أنّ الأنا سارت في شعره عبر مرحلتين متقابلتين في الدلالة والمضمون:

المرحلة الأولى: تمثل الأنا من بداية مشوار درويش الشعري من العام 1964 وتمتد إلى العام 1992، ونستطيع أن نطلق عليها -على سبيل التوسع- مرحلة "الأنا الجماعيّة" وشملت دواوينه: "أوراق الزيتون"، "عاشق من فلسطين"، "آخر الليل"، "العصافير تموت في الجليل"، "حبيبتي تنهض من نومها"، "أحبك أو لا أحبك"، "محاولة رقم 7"، "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، "أعراس"، "حصار لمدائح البحر"، "هي أغنية هي أغنية"، "ورد أقل"، "أرى ما أريد"، "وأحد عشر كوكباً". وقد جمعت هذه الدواوين بدايةً وطُبعت تحت اسم "الأعمال الكاملة"، إلاّ أنّها صدرت بطبعة جديدة، أطلق عليها اسم "الأعمال الأولى"، وتغيير عنوان المجموعة كان بإشراف محمود درويش نفسه لمقصد بالتأكيد، كما سنوضح عمّا قليل.

المرحلة الثانية: ويمكن أن نطلق عليها -على سبيل التوسع أيضاً- مرحلة "الأنا الفرديّة"، وهي ممتدة زمنياً من العام (1995-2008) وضمّت ثمانية دواوين شعرية، منها خمسة جمعت وطبعت تحت عنوان "الأعمال الجديدة" وهي: "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "سرير الغريبة"، "الجدارية"، "حالة حصار"، "لا تعتذر عمّا فعلت". بالإضافة إلى ثلاثة دواوين صدرت تالياً: "كزهر اللوز أو أبعد"، "أثر الفراشة"، "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي".

ولعلّ تسمية تلك الدواوين "الأعمال الأولى" و"الأعمال الجديدة" تشير بوضوح إلى التحول الذي طرأ على الرؤيا الشعرية في شعر محمود درويش، فمسمّى "الأعمال الجديدة" لا يعني أنّ الأعمال السابقة أضحت قديمة، فالعامل ليس زمنياً نهائياً. وهذا ما يشير إليه عبده وازن في كتابه "الغريب يقع على نفسه" من أنّ "الأعمال الأولى" تمثل مرحلة "قديمة" ليس زمنياً، وإنّما نظراً إلى العلاقة الشعرية المباشرة بالقضية الفلسطينية التي كان درويش واحداً من أبرز شعرائها، ولهذا تبدو "الأعمال الجديدة" حديثة لا في المفهوم الزمني فحسب، وإنّما شعرياً

---

(1) عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص7.

أيضاً. إنّها أعمال جديدة بالمعنى الحداثوي[1]. وبناءً عليه، فإنّ أكثر ما يتجلى التحول الواضح في رؤيا درويش الشعرية هو التحوّل البارز واللافت الذي انتقلت فيه "الأنا" من "الأنا الجماعيّة" المعبّرة عن صوت القضية الفلسطينية الجماعية، وصوت الشعب الفلسطيني في فعل المقاومة والصمود، إلى "الأنا الفردية" في رؤيتها الشعرية الذاتية الخاصة تجاه نفسها أولاً، وتجاه كل ما يحيطها في العالم الخارجي ثانياً، العالم بكل تجلياته: الحياة، الموت، الطبيعة، الإنسان، الكون، الوجود، والقضية الوطنية أيضاً.

وسأحاول في الصفحات القادمة أن أدرس دلالة "الأنا" في كل مرحلة، وأبيّن ما تحمل من مضامين، وما تعبّر عن رؤى. لذلك فقد جاء الفصل مقسماً إلى ثلاثة مباحث رئيسة: المبحث الأول: يتناول المرحلة الأولى، الأنا في شعر محمود درويش من العام (1964-1992)، والتي أطلقنا عليها اسم "الأنا الجماعيّة". والمبحث الثاني: يمثّل قراءة للمؤثرات المختلفة: السياسية، والثقافية، والنفسية، التي كان لها الدور المباشر والرئيسي في توجيه الأنا توجيهاً آخر، واستدعى بذلك تحوّل الأنا من الأنا الجماعيّة إلى الأنا الفرديّة. والمبحث الثالث: يتناول المرحلة الثانية، الأنا في شعر محمود درويش من العام (1995-2008)، وهي تمثّل مرحلة الأنا الفردية الذاتية في شعره.

(1) عبده وازن، محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، دار رياض الريس، بيروت، 2006، ص11-12.

المبحث الأول

الأنا في شعر محمود درويش من 1964- 1992 (الأنا الجماعيّة)

يعد محمود درويش من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية -إلى جانب أمثال معين بسيسو وسميح القاسم وتوفيق زيّاد وغيرهم- الذين نصّبوا أنفسهم وشعرهم في الدفاع عن القضية الفلسطينية والشعب الفلسطيني، وعُرِفَ شعرهم باسم "شعر المقاومة"، الذي يمتاز "بأنّه شعر يحرّض الناس على النجاة ممن يحاول فرض السيطرة والهيمنة عليهم، ويَحْرِص على تصوير ما يعيش فيه الناس تحت الاحتلال والعدوان، مقارنة مع العيش الحر الطليق، ويتضمن كلمات تحررية (الحرية، المقاومة، التضحية، الصمود، الوحدة، الفداء...) وهو شعر يثير الباعث والرغبة في الرد على الاغتصاب والعدوان، ويزرع في القلوب الإصرار في طلب الحرية والنجاة"[1]. فالميزة الأساسية التي تطبع "شعر المقاومة" بطابع خاص كونه "يمثل حالة جماعية للشعب الفلسطيني بأجمعه، لا حالة نفسية فردية"[2].

لذلك تظهر الأنا في شعرية درويش في هذه الفترة الممتدة من بداية مشواره الشعري المتمثل بديوانه الأول "أوراق الزيتون" 1964، إلى آخر ديوان في هذه المرحلة "أحد عشر كوكباً" 1992، تعبيراً عن صوت الجماعة بالدرجة الأولى لا صوت الفرد، فهي تحمل بعداً جماعياً لا فردياً، كون الهاجس الوحيد الذي سيطر على الشاعر في هذه المرحلة هو هاجس القضية الفلسطينية الجماعية، والشعب الفلسطيني الذي اقترنت الأنا معه في لحمة يصعب الفصل بينهما. فأخذت تنطق بلسانه وتعبّر عن صراعه ونضاله وصموده في وجه الاحتلال الصهيوني، طوال هذه المدة دون أن ينقطع هذا الاتصال الوثيق بين "الأنا والجماعة". "ففي

---

(1) علي باقر طاهر، مهدي مسبوق، "رثاء المدن الأندلسية... صخب المقاومة الإسلامية"، في كتاب ثقافة المقاومة، أوراق مؤتمر فيلادلفيا الدولي العاشر، المؤتمر العلمي لكلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، جرش، 2006، ص 63-64.

(2) حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، الطبعة الثالثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص 374.

قصائد محمود درويش، تذوب أنا الشاعر في أنا شعبه، وتنصهر أنا الشعب في أنا الشاعر، حتى لتبدوا معاً، في تداخلهما، أنا واحدة، انصهرتا معاً في كينونة واحدة"[1].

وقد شهدت الأنا في هذه الفترة الطويلة من 1964-1992، ومن خلال اتحادها الوثيق مع الجماعة والقضية الوطنية، ثلاثة تحوّلات داخلية، فظهرت بثلاثة مواقف متباينة في التعبير عن هاجس المقاومة وصوت الجماعة، تبعاً للظرف الخارجي المتصل بالقضية الفلسطينية وتطور مجرياتها، والذي كان يؤثر تأثيراً بالغاً في رؤية الأنا/ الجماعية، فنياً وموضوعياً: الأنا وثورة الانفعال، الأنا وعمق المأساة، الأنا وذروة التأمل.

الأنا وثورة الانفعال:

تظهر الأنا في الفترة من (1964-1970) في الدواوين الشعرية "أوراق الزيتون"، "عاشق من فلسطين"، "آخر الليل"، "العصافير تموت في الجليل"، "حبيبتي تنهض من نومها"، أنا ثورية انفعالية، من كون خطاب الأنا معبراً عن قضايا النضال، والتحرر الوطني، مليئاً بمعاني الحماسة والانفعالية، وذلك لقربها المباشر واللصيق بالواقع وبالجمهور. وأول ما يطالعنا في صوت الأنا هو بيان مهمة الشاعر الرئيسة، ووظيفة شعره من خلال قصيدته الملتزمة بقضاياها الوطنية والنضالية:

قصائدنا، بلا لون
بلا طعمٍ ... بلا صوتٍ!
إذا لم تحمل المصباحَ من بيتٍ إلى بيتٍ!
وإن لم يفهم "البُسَطا" معانيها
فأولى أن نُذَرّيها
ونخلدَ نحنُ ... للصمتِ!![2]

---

[1] احمد السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، 2009، ص331.

[2] محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، أوراق الزيتون، عن الشعر، ص63.

ولأنّ وظيفة الشعر ومفهومه عند درويش -في هذه الفترة- ينطلقان من صميم التجربة النضالية للشعب الفلسطيني المقاوم، والالتزام الكامل بقضاياه الوطنية، فإننّا نستطيع أن نلاحظ بسهولة طبيعة الشكل الفني للقصيدة، الذي طُبع بطابع تقليدي، من حيث اختيار المفردات الواضحة والصور الشعرية البسيطة والقريبة من الجمهور والمعبّرة عن وجدان الجماعة، بعيداً عن الغموض والإيحاء والرموز. فالقصيدة عند الشاعر لن تتحقق ويكون لها معنىً إلاّ إذا استطاعت أن تلامس قلوب الناس، وأن تحمل بين ثناياها فعل الصمود والمقاومة، وتنقله من بيت إلى بيت، بل تصبح أجمل الأشعار هي الممتلئة بهموم ومعاني الجماعة:

أجملُ الأشعارِ ما يحفظُهُ عن ظهر قلبْ
كلُّ قارئْ ...
فإذا لم يشرَبِ الناسُ أناشيدَكَ شُربْ
قلْ، أنا وحديَ خاطئْ..[1]

وانطلاقاً من هذا المبدأ نجد أنّ البعد الفني والجمالي للقصيدة -في هذه الفترة- لم يكن همّاً مسيطراً على الأنا، وإنّما كان وسيلة لموضوع أكبر، هو التعبير المباشر عن قضية الأرض وصوت الجماعة. الشعر هنا حامل لمعاني المقاومة، والتحريض السياسي بالدرجة الأولى، وهذا يظهر جلياً عند الشاعر حينما ينبّه قارئه بأن لا ينتظر منه شعراً فنياً جمالياً، لكونه ملتزماً بقضيته الوطنية، وإنّما ينتظر منه معاني الغضب والألم الذي يبشّر بالثورة:

يا قارئي!
لا ترجُ مني الهمسَ!
لاترجُ الطرب

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، أوراق الزيتون، رباعيات، ص72.

هذا عذابي...
ضربةٌ في الرمل طائشة
وأخرى في السحب!
حسبي بأنّي غاضبٌ
والنارُ أولها غَضَبٌ![1]

فمحمود درويش يريد شعراً مرتبطاً كل الارتباط بالإنسان وهمومه، لا شعراً تكون وظيفته الإمتاع والترف والجمال الخارجي، بل الشعر هنا له وظيفة إنسانية تحررية نضالية، يجعل جماله الفني في خدمة الإنسان وقضاياه الكبيرة، وتجاربه الحساسة، ولا يقف عند حدود الجمال الخارجي والمتعة الوجدانية. وأمام هذا التصور لمفهوم الشعر ووظيفته تظهر أهم القضايا التي حرص الشاعر في هذه الفترة على ترسيخها وإثباتها، ولعلّ في مقدمتها قضية الانتماء، وإثبات الهوية العربية أولاً، والفلسطينية ثانياً، باعتبار أنّ نص الهوية -كما يشير وليد منير- ينبغي أن ينطوي في أساسه على تمثيل خصوصية وجود الذات فيما يختلف هذا الوجود عن وجود الآخر، وهو يتجلى في عدّة مستويات من أبرزها: العرق، الجنس، القومية، اللغة، التراث، الدين. وتبرز هذه المستويات نتيجة لعلاقة صراعٍ ما تتهدد خصوصية "الأنا الجماعية" وتحاول طمس جذورها وقمعها واستلابها[2]. وفي مجابهة محاولات الاحتلال الصهيوني طمس الهوية العربية والفلسطينية للشعب الفلسطيني، يثبت درويش الهوية العربية في قصيدته "بطاقة هوية" حيث يقول:

سَجِّلْ!
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألفْ

---

(1) المصدر نفسه، "إلى قارئ"، ص16.

(2) وليد منير، نص الهوية، قراءة في شعر محمود درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003، ص11.

وأطفالي ثمانيةٌ
وتاسِعُهم ... سيأتي بعد صيفْ!
فهل تَغضب؟[1]

ومن إثبات الهوية العربية ينطلق درويش إلى إثبات الهوية الفلسطينية وحمايتها والدفاع عنها، ولم يكن الدفاع عن الهوية إلاّ ردّ فعل أثارته الصهيونية العنصرية التي تحاول طمس الهوية الفلسطينية، فالهوية هي التي تعطي الفرد سمات متفرّدة، وتكسبه شخصية خاصة وملامح واضحة مميزة، يقول:

فلسطينيةَ العينين والوشمِ
فلسطينية الاسمِ
فلسطينية الأحلام والهمِّ
... ...
حملتُك في دفاتريَ القديمةِ
نارَ أشعاري
وباسمك صحتُ في الوديانْ:
خيولُ الروم! .. أعرفها
وإن يتبدَّل الميدان![2]

وينتقل الشاعر من قضية إثبات الهوية إلى قضية تصوير الواقع المعيش، فما صوت الأنا في هذه المرحلة إلاّ تمثيل حقيقي لصوت الجماعة، وما تعبير الشاعر عن ضياعه وتشرّده إلاّ تعبيرٌ عن الضياع والتشتت، الذي أصاب فلسطين وشعبها المشرَّد. يبحثون عن مأوى، أو

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، أوراق الزيتون، بطاقة هوية، ص80.
(2) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، عاشق من فلسطين، عاشق من فلسطين، ص93.

لاجئين في الخيام يعيشون على المعونات والصدقات، أو أفراداً متفرقين يعيشون على هامش مجتمعات عربية أو أجنبية أخرى، وهذا ما تمثله قصيدة "رسالة من المنفى" من ديوان "أوراق الزيتون":

سمعت في المذياع

تحيّة المشردين ... للمشرّدين

قال الجميع: كلنا بخير

لا أحدٌ حزين؛

فكيف حال والدي؟

ألم يزل كعهده يحب ذكر الله

والأبناء... والتراب... والزيتون؟

وكيف حال إخوتي

هل أصبحوا موظفين؟

... ...

وكيف حال جدتي

ألم تزل كعهدها تقعد عند الباب؟

تدعو لنا..

بالخير .. والشباب.. والثواب![1]

فهذه اللوحة من ديوان "أوراق الزيتون" توضح أبرز النتائج التي تمخضت عن الاحتلال الصهيوني على المستوى البشري، الذي شتّت الشعب الفلسطيني إلى قسمين: قسم في المنفى، والآخر في الوطن المحتل، وسبّب المعاناة الاجتماعية التي يحياها المشردون، الذين

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، أوراق الزيتون، "رسالة من المنفى"، ص44-45.

توزّعوا في البلاد العربية، وكيف كانوا يحاولون الاتصال بعضهم ببعض عن طريق رسائل المذياع. والمقطع على بساطته يصور حالة "الألم النفسي" عند الشاعر وهذا يتجلى بانتفاء وجود إجابات حقيقية من الطرف الآخر للأسئلة التي يطرحها الشاعر، وإنّما تأتي الإجابات من الأنا نفسها، التي تسأل وتجيب بنفس الوقت بما تختزنه من مشاهد راسخة في الذاكرة.

وفي هذا الوضع من التشريد والمعاناة تُقتَلُ طفولة الشاعر، التي تحيل إلى قتل الطفولة الجماعية كلها. فزمن اللجوء والتشرّد يجعل الطفولة تعي ظروفها القاسية، وتعي عناصر الدم والقتل والخراب وقسوة الواقع، وتواجه مصطلحات جديدة (بطاقة التشريد، وكالة الغوث، فتات اليوم، الذاكرة...):

طفولتي تأخذ في كفّها
زينتها من كل شيء...
ولا-
تنمو مع الريح سوى الذاكرة
... ...
يوم تدحرجتُ على كل باب
مستسلماً للعالم المشغول
أصابعي تزفر: لا تقذفوا
فُتات يومي للطريق الطويل
بطاقةُ التشريد في قبضتي
زيتونةٌ سوداء
وهذا الوطن
مقصلةٌ أعبدُ سكّينها
إن تذبحوني، لا يقول الزمن

رأيتكم!

وكالة الغوث لا

تسأل عن تاريخ موتي ...[1]

ونستطيع أن نقول إنّ الأنا في هذه المرحلة سجل واعٍ يرافق معاناة الجماعة في كفاحها ونضالها، فقصائد من مثل قصيدته "أزهار الدم" تسجّل مأساة الجماعة والشعب في مذبحة "كفر قاسم" التي قام بها الاحتلال الصهيوني عام 1956:

كُفْرَ قاسِم

إنّني عدت من الموت لأحيا، لأغنّي

فدعيني أستعر صوتي من جرح توهّج

وأعينيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج

إنّني مندوب جرح لا يساوم

علمتني ضربة الجلاّد أن أمشي على جرحي

وأمشي

ثم أمشي

وأقاوم![2]

ينتهي المقطع بفعل المقاومة، وفعل المقاومة يتطلب اتحاد أنا الشاعر وجماعته، ليكونوا صفاً واحداً، وصوتاً واحداً مقابل العدو في الجانب الآخر من الصراع، والأنا تعي تماماً أنّها تخوض حرباً ومعركةً مع المحتل، لذلك ترى أنّ العمل الفردي بالتأكيد سيكون فاشلاً، فلا بدّ من التلاحم الجماعي. وهي إذ تشد الجماهير ترتكز على تاريخ فلسطين ومكانتها الدينية

---

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، "حبيبتي تنهض من نومها، "حبيبتي تنهض من نومها، ص 325-326.

(2) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، آخر الليل، "أزهار الدم"، ص219.

الخاصة على المستويين الإسلامي والمسيحي، واحتضانها لرموز كلتا الديانتين، لذلك يستدعي درويش رمزي الديانتين: محمد ﷺ وعيسى عليه السلام يتحاور معهما ليأخذ منهما شرعية هدفه في الثورة والمقاومة باعتبارهما ممثلين عن الجماعة المسلمة والمسيحية، فتأتي إجابتهما مباشرة وواضحة بتشجيع الثورة والمقاومة:

- ألو
- أُريد يسوع

... ...

- أقول لكم: أماماً أيها البشر!

ويظهر قول محمد -صلى الله عليه وسلم- الذي يشجع الشاعر على المقاومة من خلال قوله:

- تحدّ السجن والسجّان[1]

الأنا وعمق المأساة:

تمتد هذه الفترة من خروج درويش من فلسطين عام 1972، إلى ما قبل خروج حركة المقاومة من بيروت عام 1982. وتشمل الدواوين الشعرية: "أحبك أولا أحبك"، "محاولة رقم 7"، "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، "وأعراس". وتمثل هذه الفترة -مرحلة السبعينيات- مرحلة ذهبية للمقاومة، قدّمت فيها أعمق صور النضال والكفاح. لذلك نجد أنّ صورة الأنا تحوّلت، ولم تبقَ غنائيةً انفعاليةً تأخذ طابعاً خطابياً في تعبيرها عن قضايا المقاومة والنضال، بل أصبحت أكثر عمقاً وحكمةً في تعاملها مع القضية الجماعية، وذلك

---

(1) المصدر نفسه، ج1، "عاشق من فلسطين"، "نشيد"، ص165-166.

لأنّ الأنا بعد خروجها من الوطن ارتبطت بعلاقات كثيرة، استطاعت من خلالها تكوين رؤية أشمل للقضية الفلسطينية.

وإذا كانت الأنا في الفترة السابقة تؤمن بوظيفة الشعر كونه تعبيراً حماسياً انفعالياً ملتزماً بالقضية الوطنية والثورة، فإنّها أصبحت الآن أكثر وعياً ونضجاً شعرياً، من خلال التفاتها إلى البنية الجمالية والفنية للقصيدة، ودورها الرئيسي في إغناء فعل المقاومة وإثرائه، وهذا من منطلق حرص درويش الذي أخذ يميل باتجاه العمق الفني لشعره، والذي أصبح طرازاً فنياً وأسلوباً شعرياً رفيعاً، يحمل الهموم الجماعية دون أن تطغى عليه معاني الشعاراتية والحماسية التي تلغي شعرية الشعر.

يجسد الشاعر في هذه الفترة عمق المأساة التي يعانيها الشعب الفلسطيني، من جرّاء المذابح والقتل والاعتقال والتشريد الذي يقوم به الاحتلال الصهيوني، لذلك تظهر الأنا الجماعية في مشاهد مسرحية، تتضافر فيها العناصر الدرامية من مثل: تعدد الشخصيات، والحوار، والمونولوج، وتيار الوعي، والسرد، والصراع... . وأكثر ما يتجلى هذا الأمر في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" حيث تظهر الأنا أنا ساردة في كثير من المواضع في القصيدة. والقصيدة قائمة على بنية درامية تصوّر الوضع المأساوي للجماعة، الذي يتجلى بهجرة اليهود إلى فلسطين، وتهجير الفلسطينيين من أرضهم، وضياع الأرض، وبداية مسيرة المنفى والضياع والصراع:

يجيئون،
أبوابُنا البحرُ، فاجأنا مطرٌ. لا إله سوى الله. فاجأنا
مطرٌ ورصاصٌ. هنا الأرضُ سَجّادةٌ، والحقائب
غربةْ!

ويتجلى عنصر الصراع في القصيدة بين طرفين: المحتلين الذين جاؤوا واحتلوا الأرض ونهبوا خيراتها من جهة، وأصحاب الأرض الشرعيين من جهة مقابلة، والمختزلين

بشخصية سرحان الذي يُولد ويكبر ويُشرّد. فتصبح شخصية سرحان معادلاً لكل فلسطيني مظلوم ومن بينهم الشاعر. والقصيدة قائمة على توتر عالٍ متمثل بموقف القوى المتجبّرة الغاشمة المتسلطة، حين تغضُّ الطرف عمّا تنتجه ممارساتها الاستيطانية والاحتلالية، وأفعالها العدائية من ردة فعل من قِبَل المظلوم، الذي يكبر وهاجس الانتقام بداخله يكبر معه:

... يولد سرحان، يكبر سرحان،
يشرب خمراً ويسكر. يرسمُ قاتله، ويُمزِّق
صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً[1]

والقصيدة قائمة على عناصر درامية متعددة من مثل: تعدد الأصوات، وتيار الوعي، والحوار، والمونولوج وجميعها تتشابك فيما بينها لتعميق الوضع المأساوي للجماعة.

وتبرز "قصيدة الأرض" ذات سمات درامية حافلة بالصور الجماعية والمواقف والأصوات، وتسرد الأنا فيها الحادثة التي قام بها الاحتلال الصهيوني، والتي سقط ضحيتها خمس طالبات أمام مدرستهن. إلاّ أنّ هذه الأعمال كلها لا تمدّ الأنا الجماعية إلاّ بالقوة والصمود والمقاومة:

وفي شهر آذار، مَرَّتْ أمام البنفسج والبندقيّة خمسُ
بنات. سقطن على باب مدرسة ابتدائيةٍ. للطباشير
فوق الأصابع لونُ العصافير. في شهر آذار قالت
لنا الأرض أسرارها

... ...

وأسمي ضلوعي شجرْ
وأستلُّ من نبتة الصدر غصناً

---

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، أحبك أو لا أحبك، "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"، ص97-98.

وأقذفه كالحجرْ
وأنسف دبّابة الفاتحين[1]

ومن بداية عنوان القصيدة "قصيدة الأرض" تظهر الأرض محور الصراع العربي الصهيوني. لذلك يتوحّد عند الشاعر كل ما في هذه الأرض، التراب مع الحصى مع الشجر، ليستل منها حجراً شرعياً يتحوّل قنبلة في وجه المحتل.

تمثّل الأنا -في هذه الفترة- أبعاد المصير المأساوي الجماعي، الذي قد وصل أوجه، من ألم المذابح والقتل والتهجير، إلى ألم المنفى والغربة والضياع والشتات:

ولكن كلّما مرّت خُطَايَ على طريقٍ
فرّت الطرقُ البعيدةُ والقريبةُ
كلّما آخيتُ عاصمةً رَمتني بالحقيبةِ [2]

الأنا وذروة التأمل:

تبدأ هذه الفترة من خروج حركة المقاومة من بيروت عام1983، وتمتد إلى العام 1992. وتضم الدواوين الشعرية التالية: "مديح الظل العالي"، "حصار لمدائح البحر"، "هي أغنية هي أغنية"، "ورد أقل"، "أرى ما أريد"، "وأحد عشر كوكباً". تشكّل مرحلة الخروج من بيروت وما بعدها مرحلة بالغة الأهمية تركت أثرها العميق في شعر درويش. لذلك نجد الأنا في هذه الفترة تصل إلى حالة من التأمل العميق، الناتج عن الألم من هذا المصير للشعب الفلسطيني، والقضية الفلسطينية التي أخذت تتفاقم وتتشابك وتتعقد أكثر وأكثر، وإحساس الأنا الشاعرة بوقع اللحظة التاريخية القاسية على مسيرة المقاومة. فخروج حركة المقاومة من بيروت خاصةً، وتوزّعها في البلاد العربية شكّل صدمةً حقيقية استرجع فيها الشاعر كل

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، أعراس، "قصيدة الأرض"، ص286-287.
(2) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، أعراس، "أحمد الزعتر"، ص264.

الهجرات الفلسطينية السابقة. فكثيراً ما ظهرت الأنا متأملة في مسيرة التعب والترحال الدائم، وهذا أكثر ما يتجلى في المعجم اللغوي الذي تستند إليه والذي يعمّق الشعور بالحزن والتعب والإجهاد: المنفى، السفر، الترحال، الهجرات، الحقائب، الطريق، الدرب، الممر، الرحيل... وكلها تعمّق الشعور باستمرار المنفى الذي لا نهاية له:

وارحل وهاجرْ وسافرْ داخلَ السَّفَرِ

... ...

وكلَّما مالَ غُصْنٌ صحتُ كم عَدَدُ

الهجراتِ؟ كم عَدَدُ الأموات يا عَدَدُ[1]

وفي ظل الهجرات المتعددة أصبح الإنسان الفلسطيني لا يعرف استقراراً في مكان، وقد أفرزت هذه الهجرات نوعاً من الهاجس التنبؤي عند الشاعر فكل استقرار هو بداية الرحيل إلى جهة جديدة غير معلومة، يقول في قصيدته "ومازال في الدرب درب" من ديوان "ورد أقل":

وَمَا زالَ في الدَّربِ دربٌ. وما زالَ في الدربِ مُتَّسعٌ للرَّحيلْ[2]

وفي ضوء حالة الرحيل المستمر والمنفى الذي لا نهاية له، يغدو الوطن حقيبةً عند الأنا الجماعية، ونجد هذا المقطع واضحاً في قوله من قصيدته "مديح الظل العالي":

وطني حقيبةْ

وحقيبتي وَطَنُ الغَجَرْ

شعبٌ يُخَيِّمُ في الأغاني والدخانْ

---

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، "هي أغنية هي أغنية"، "عزف منفرد"، ص33-34.

(2) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، "ورد أقل"، "ومازال في الدرب درب"، ص108.

شعبٌ يُفتِّشُ عن مكانْ

بين الشظايا والمطرْ.

... ...

وطني حقيبهْ

في الليل أفرشها سريراً

وأنامُ فيها ،

... ...

وطني على كتفي[1]

فألم المنفى المتكرر جعل الشاعر ينظر إلى الوطن بكونه حقيبة، رمزاً للترحال المستمر والسفر الدائم، وهذه الحقيبة أضحت وطناً للغجر، والغجر هنا يحيل للشعب الفلسطيني. واستخدام درويش للفظة الغجر استخدام له بعدٌ مقصود، لما هو معروف عن الغجر من كثرة التنقّل والسفر وعدم الارتباط بمكان معين يحمل خصوصيتهم. ودرويش حين يرى الوطن حقيبة للسفر والتنقل المستمر، فإنه يكره السفر ويكره القطارات أيضاً، عندما تصبح وسيلةً للتنقل المستمر للشعب الفلسطيني من بلد إلى بلد، يقول:

... لكنّنا لا نحبُّ القطارات حين تكون

المحطات منفى جديداً. ...

... ...

.... في كُل

جيبٍ مفاتيحُ بيتٍ وصورةُ عائلةٍ. كُلُّ أهلِ القطارِ يعودون

للأهلِ، لكنّنا لا نعودُ إلى أي بيتٍ. نسافرُ بحثاً عن الصفرْ

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، "مديح الظل العالي"، ص376-377.

كي نستعيد صواب الفراش.....[1]

أعمق ما يعبّر عنه درويش -في هذه الفترة- شعوره بالخذلان من الموقف العربي تجاه القضية الفلسطينية، وتخليه عن مناصرة الشعب الفلسطيني في قضيته المصيريّة في وجه الاحتلال، وقد صوّر درويش هذه المعاناة في صورة تخلّي القوم عن الفرد، وترك هذا الأخير وحده في مواجهة الصهيونية، لذلك يُسقِط درويش القناع لتتضح الحقيقة، الحقيقة التي لا بدّ للأنا الجماعية من مواجهتها على الرغم من واقعها المؤلم:

سقط القناعُ عن القناعِ عن القناعِ،
سقط القناعُ
لا إخوةٌ لك يا أَخي، لا أَصدقاءُ
... ...
ذهب الذين تحبُّهم، ذهبوا
فإمَّا أن تكونْ
أَو لا تكونْ
سقط القناعُ
ولا أَحدْ
إلاّك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيانِ،
... ...
سقط القناعُ
عَرَبٌ أَطاعوا رُومَهم
عَرَبٌ .. وباعوا رُوْحَهُم

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، هي اغنية هي أغنية، أربعة عناوين شخصية/ مقعد في القطار، ص43.

عَرَبٌ... وضاعوا[1]

يلجأ درويش إلى تكرار جملة "سقط القناع" مرات كثيرة في القصيدة، والتكرار يحقق وظيفة إيقاعية في القصيدة، إلى جانب دوره المهم في مضمون القصيدة، إذ إنّ تكرار لفظة معينة تؤكد حقيقة معينة دون غيرها. ومن شعور الأنا الجماعية بالخذلان العربي لها ولقضيتها، وكرد فعل طبيعي، تأخذ تنادي بضرورة التجمع لتوحيد الصف الفلسطيني، لذلك يجعل الشاعر همه الدؤوب شدّ الجماهير والجماعة لتحقيق القوة والثبات، خاصة وقد بلغت جريمة العالم ذروتها حين أصبح الشعب الفلسطيني ميداناً لتجارب الأسلحة، وحُكِمَ عليه بالملاحقة والتشريد والنفي في كل مكان:

... أيها اللحم الفلسطينيُّ، يا موسوعة البارود
منذ المنجنيق إلى الصواريخ التي صُنِعَتْ لأجلك في بلاد
الغرب، يا لحم الفلسطينيِّ في دُوَل القبائل والدويلات التي
اختلفت على ثمن الشَّمَنْدَرِ، والبطاطا، وامتياز الغاز،
واتَّحَدتْ على طرد الفلسطينيِّ من دَمِه.
تَجَمَّعْ أيّها اللحم الفلسطينيُّ في واحدْ
تَجَمَّعْ واجمع الساعدْ
لتكتبَ سُورَةَ العائدْ...[2]

هكذا تستند الأنا، في توجيه خطابها إلى الجماعة، إلى الجمل الإنشائية الطلبية من خلال النداء وفعل الأمر.

---

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، "مديح الظل العالي"، ص348-349.

(2) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، "حصار لمدائح البحر" "اللقاء الأخير في روما"، ص454.

وانطلاقاً من التأمل العميق في هذه المسيرة المتعبة والمجهدة، والمعاناة النضالية، تطوّر وعي الشاعر ورؤيته، إلى وعي إنساني قادر أن ينطلق بالقضية من الواقع الذي تعيش فيه، والخروج بها إلى العالم. من هنا ينطلق الشاعر بإعلان مطالبه الإنسانية، في أن يحيا الشعب الفلسطيني ويمارس حياته الإنسانية بشكلها الطبيعي كأي شعب آخر في العالم، وأن يحصل على حقوقه الإنسانية المتمثلة بحق الأمن والأمان والاستقرار:

أما كان من حَقّنا أن ننام ككُلِّ القِطَطْ
على ظلِّ حائطْ؟
... ...
أما كان من حَقّنا أن نرى وردةً
دون أن نَتَوَجَّسَ فيها دماً قادماً من مكان قريب؟[1]

ففي الحياة، بنظر الشاعر ما يستحق الحياة من أجله، إنّها فلسطين الأرض التي ينتمي إليها الشاعر والتي تستحق بجدارة أن يعيش عليها الإنسان الفلسطيني، وهذا ما تمثله قصيدة درويش "على هذه الأرض":

عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ مَا يَسْتَحِقُّ الحَيَاةْ: عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ سَيِّدَةُ
الأَرْضِ، أُمُّ البِدَايَاتِ أُمُّ النِّهَايَاتِ. كَانَتْ تُسَمَّى فِلِسْطِين.
صَارَتْ تُسَمَّى فلسْطِين. سَيِّدَتِي: أَسْتَحِقُّ، لأَنَّكِ سَيِّدَتِي،
أَسْتَحِقُّ الحَيَاةْ[2].

---

(1) المصدر نفسه، ص447-448.

(2) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، "ورد أقل" "على هذه الأرض" ص 112.

في هذه الفترة استطاعت الأنا الشاعرة أن تمزج الصور والحقائق الواقعية بروح الأسطورة والخيال والرمز، وأن توظف الموروث الإنساني ككل. وديوان أحد عشر كوكباً هو استحضار للتاريخ العربي في الأندلس، وإعادة قراءته على إيقاع الهزائم الواقعية، فتصبح مأساة العرب في الأندلس مرآة للمأساة الفلسطينية:

وَزَمانٌ قَديمٌ يُسَلِّم هذا الزّمانَ الجَديدَ مَفاتيحَ أَبْوابِنا

... ...

..........................والمرايا كثيرة

فَادْخُلوها لِنَخْرُجَ مِنْها تَماماً، وَعَمّا قَليلٍ سَنَبْحَثُ عَمّا

كانَ تاريخَنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في البِلادِ البَعيدَةَ

وَسَنَسْأَلُ أَنْفُسَنا في النِّهايَة: هَلْ كانَتِ الأَنْدَلُسْ

ههُنا أَمْ هناكَ؟ ....[1]

---

[1] المصدر نفسه، ج3، أحد عشر كوكباً، في المساء الأخير على هذه الأرض، ص272.

المبحث الثاني

عوامل أساسية في تحوّل الأنا

تحتلّ "الأنا" في شعر درويش في المرحلة الأولى أهمية كبرى، كونها تمثّل بعداً جماعياً لا فردياً ذاتياً، بحكم اتصالها الوثيق بالقضية الفلسطينية، وتاريخها النضالي بكل أبعاده ومشاهده وصوره. إلاّ أنّ تلك المرحلة لم يُكتب لها الاستمرار، من جرّاء عوامل وظروف، كان لها الدور المباشر في تحوّل الأنا الشعرية من الأنا الجماعية المتصلة اتصالاً وثيقاً بالقضية الوطنية، إلى الأنا الفردية في رؤيتها الذاتية الخاصة للذات والشعر ولكل ما في الحياة. ونستطيع أن نقرأ هذه العوامل والظروف في الدواوين الأربعة الأخيرة من المرحلة الأولى: "ورد أقل"، "هي أغنية"، "أرى ما أريد"، و"أحد عشر كوكباً". فهذه الدواوين وإن كانت تنتمي إلى المرحلة الأولى لأنّها تمثل صلة وثيقة بالقضية الفلسطينية، إلاّ أنّها –بنفس الوقت– حملت الكثير من الإشارات التي شكّلت التداعيات الأولى لتحوّل الأنا. فلا نستطيع أن نقرأ الأنا الشاعرة في مرحلتها المقبلة دون أن نقرأ المهاد الرئيسي الذي شكّلها، ونستطيع أن نجمل عوامل التحوّل بثلاثة عوامل رئيسة: العامل الثقافي، والعامل السياسي، والعامل النفسي.

العامل الثقافي: وعي الشاعر

إنّ الالتزام والالتحام الكامل بين الأنا والجماعة قد يُبعِدُ الشعر–من بعض الوجوه– عن حقيقته الفنية الأساسية، القائمة على الرؤيا الشعرية المتحررة من كل مرجع أو التزام. وهذه المسألة أشار إليها أدونيس في كتابه "زمن الشعر" عند مناقشته شعر المقاومة بشكل عام. فأدونيس الذي يرى في شعر المقاومة أهمية خاصة موضوعياً، من كونه يمثّل نوعاً من الهجوم الثقافي المضاد لثقافة الاحتلال[1]، يرى كذلك أنّ التصاق الشاعر بالجماعة يؤدي إلى ظاهرتين مترابطتين: تساهل الشاعر في إظهار خصوصيته الشعرية، وتقعيد الشعر، فالإنسان في

(1) أدونيس، زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978، ص 109.

الجماعة يكبت ما يفرده، ويُظهر ما يجمعه. الـوعي ضـمن الجماعـة أفكـار ثابتـة وواضـحة، قواعد وأطر، قضايا معينة[1]. وهذا ما يبعد الشعر عن حقيقته.

وقضية توحّد الأنا مع الجماعة مسألة في غاية الأهمية في علم النفس، عرض لها كـل من فرويد في كتابـه "الأنـا وعلـم نفـس الجمـاهير"، وغوسـتاف لوبـون في كتابـه "سـيكولوجية الجماهير"، حيث أشار الأخير إلى أنّ الأنا داخـل الجماعـة المتحـدة معهـا بالآمـال والأهـداف والرؤى تنحكم إليها إلى حدٍّ يضحي معه الفرد بسهولة كـبيرة بمـصلحته الشخـصية ورغباتـه، على مذبح المصلحة الجماعية[2]، وأنّ مجرد اندماج الفـرد بالجماعـة يـزوده بنـوع مـن الـروح الجماعية، وهذه الروح تجعله يحس ويفكر ويتحرك بكيفيـة معينـة ومحـددة، مختلفـة تمامـاً عـن الكيفية التي كان سيحس ويفكر ويتحرّك بها لو كان معزولاً عن الجماعة وقضاياها[3].

ولعلّ درويش –الذي كان يحاول دائما أن يجمع بين خطـين في شـعره، الخـط الفـني، والخط الوطني النضالي، وكان يطالب دائما أن يُنظر إلى شعره، من حيث هو شـعر، وأن يـتم تقييمه من النواحي الجمالية والفنية فيه– قد أخذ –في نهاية الأمر– يعـي تمامـاً عـبء القـضية الوطنية على شعره، وأنّه اقتصر بصوته الشعري على التعبير عـن قـضايا المقاومـة والنـضال والهموم الجماعية، وهذا ما جعله محصوراً في مساحة معينة، وأطر محددة. وتنبّه إلى حقيقـة أنّـه شاعر، وليس شاعر قضية فحسب. وهـذا الـوعي جعلـه يتنبـه إلى ذاتـه الخاصـة، في خـضم اتصاله الوثيق بالجماعة، وقد نجد صدى هذا الشعور الذي أخذ يتنامى شيئاً فـشيئاً في مرحلـة ما بعد بيروت. ففي قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوان "هي أغنية هي أغنيـة" نـستطيع أن نرصد إحساس الشاعر بعبء القضية وطغيانها على صوته الذاتي والفردي:

آن للشاعر أن يقتل نفسَهْ

قال: لن أسمح للنحلة أن تمتصَّني

---

(1) المرجع نفسه، ص211.

(2) غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، 1991، ص58.

(3) المرجع نفسه، ص56.

قال: لن أسمح للفكرة أن تَقْتَصَّ منّي.

...   .

من ثلاثينَ سَنَه

يكتب الشعر وينساني، وقفنا عن جميع الأَحصنةْ

ووجدنا الملح في حبةِ قمحٍ، وهو ينساني. خسرنا الأمكنةْ

وهو ينساني، أنا الآخر فيه[1]

يؤسس درويش في هذا المقطع لوجهة نظر معينة، تعلن قرار رفضها الانحصار في دائرة شعر المقاومة، والإصرار على التحرر والخروج عليه، فالنحلة التي تمتصّ الشاعر، والفكرة التي تقتص منه، إنّما ترمزان إلى شعر المقاومة الذي طغى على صوت الشاعر وألغى ذاتيته وفرديته الخاصة. كما يعلن المقطع عن ولادة شاعر جديد في إطار "أنا ذاتية" متحررة من القضية والجماعة بقوله "أنا الآخر فيه". وهذا ما يتجلى أيضاً في قصيدته "من فضة الموت الذي لا موت فيه"، حيث يبرز الشعور بالضيق من سلطة القضية الوطنية والجماعة، الضاغطة على الشاعر وعلى شعره، ورغبة الشاعر في التحرر منها والانفصال عنها، والبحث عن اتجاهات شعرية ذاتية، بعيداً عن الاتجاهات الوطنية والنضالية:

أهناك ما يكفي من الأفكار كي أختارَ خطوتي الأخيرةْ؟

...   .

أهناك ما يكفي من الكلمات كي أبني نوافِذَ لا تطلُّ على المذابحْ؟[2]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، "هي أغنية هي اغنية، آن للشاعر أن يقتل نفسه"، ص72-73.

(2) المصدر نفسه، ج3، "هي أغنية هي أغنية"، "من فضة الموت الذي لا موت فيه"، ص96-97.

إنّ القضية الأساسية التي يركز عليها درويش والتي تبيّن توجهاته الفكرية والشعرية الجديدة، أنّه لا يريد أن يعرّف بأنّه شاعر القضية الفلسطينية فحسب، ويدرج شعره في سياق الكلام عن القضية فقط، وكأنه مؤرخ بالشعر. من هنا أدرك درويش أنّه ينبغي عليه أن يلتفت إلى نفسه الذاتية، وأن يجد شعره الخاص والذاتي في زمن تتحكم به السلطة (سلطة الجماعة، والشعب، والجمهور، والقضية) التي تحاصر الشاعر، ولا تريد من شعره إلا شعر مقاومة مباشراً:

أشعلتُ معجزتي وسِرتُ، فحاصروني، حاصروني، حاصروني
قالوا: انتظرْ، فنظرتُ. [لا تكسرْ موازينَ الرياح مع العدوّ]
ووقفتُ. قالوا: لا تقفْ، فمشيتُ ثانيةً، فقالوا: لا تسِرْ
[الحربُ فَرٌّ. لا تحارب خارجَ الكلماتِ]. فقلتُ: مَن العدوّ؟
[ارفعْ شِعارَكَ وانتظرهُ. واعتذرْ عمَّا فعلتْ]
ماذا فعلتُ؟ [بحثتَ وحدَكَ عن خطاكَ ولم تبلِّغْ سيِّدَكْ]
مَن سيِّدي؟ قالوا: [الشعارُ على الجدارِ] فقلت: لا
لا سيِّدٌ إلاّ دمي المحروقُ في جسدي يفتشُ عن يديّ [1]

في المقطع السابق، تتضح حالة الحصار والضغط السلطوي الذي يُفرض على الشاعر وعلى شعره، ويقيّد حرّيته الشعرية ويلزمه بشعار المقاومة فقط. ويترافق مع حالة الضغط السلطوي ضغطٌ من نوع آخر، يتجلى في بعض إخوة الشاعر في المسيرة النضالية والشعرية، الذين لا يحبّونه، ولا يريدونه بينهم في مسيرتهم النضالية:

أَنَا يُوسُفُ يَا أبي. يَا أبي إِخْوَتِي لا يُحِبُّونَني، لا يُرِيدُونَنِي
بَيْنَهُم يا أبي. يَعْتَدُون عليَّ وَيَرمُونَنِي بالحَصَى والكَلامِ.

---

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، هي اغنية هي اغنية، من قصة الموت الذي لا موت فيه، ص100.

يُريدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ لِكَيْ يَمْدَحُوني. وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ
دُونِي. وَهُمْ طَرَدُونِي من الحَقْلِ. هُمْ سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي.
غَارُوا وَثَاروا عَلَيْكَ، فماذا صنعتُ لهُمْ يا أبي؟ ...[1]

إنّ وعي الشاعر بعبء القضية وشعوره بأنّه محاصر ومقيّد من السلطة (القضية الوطنية الجماعية)، وحالة الكَيد التي يتعرض لها من إخوته، تشكّل التداعيات الأساسية في إصرار الشاعر على إيجاد ذاته الجديدة، وشعره الجديد الذي ينطلق في فضاء الشعر الخالص للرؤيا:

سأكون ما وسعَتْ يدايَ من الأفق
سأُعيدُ ترتيبَ الدروب على خُطاي
سأكونُ ما كانت رؤاي[2].

العامل السياسي: اتفاقية أوسلو

تشكّل مسيرة القضية الفلسطينية ومجرياتها على الساحة السياسية المتمثلة بـاتفاقية أوسلو، معاهدة السلام بين الجانبين الفلسطيني والإسرائيلي1993، عاملاً آخر له تأثيره البالغ على الشاعر، وكان له الدور الرئيس في تحوّل الأنا الشاعرة، من مرحلتها الأولى المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالقضية الوطنية، إلى المرحلة الثانية المعبّرة عن الأنا الفردية المتحررة من قيد ذلك الارتباط. فعلى الرغم من أنّ اتفاق أوسلو -كما يشير البعض- كان حلاً مقنعاً للقضية الفلسطينية في فترة كانت مضطربة على الساحة السياسية عموماً، إلاّ أنّه شكّل خيبة أمل وانكساراً للمقاومة الفلسطينية، بعد مسيرة نضالية طويلة حقّقت فيها نتائج كفاحية حقيقية، وهذا ما عبّر عنه درويش في قوله:

---

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، ورد أقل، أنا يوسف يا أبي، ص159.

(2) المصدر نفسه، ج3، هي أغنية هي أغنية، من فضة الموت الذي لا موت فيه، ص103-104.

لَمْ نَعُدْ قادرينَ على اليَأْسِ أَكْثَرَ مِمّا يَئِسْنا

...   .

مَنْ سَيُنْزِلُ أَعْلامَنا: نَحْنُ، أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ
سَوْفَ يَتْلو عَلَيْنا ((مُعَاهَدَةَ اليأس))، يا مَلِكَ الاحْتِضار؟
كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ لَنا سَلَفاً، مَنْ سَيَنْزِعُ أَسْماءَنا
عَنْ هُوِيَّتِنا: أَنْتَ أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ سَوْفَ يَزْرَعُ فينا
خُطْبَةَ التّيهِ: ((لَمْ نَسْتَطِعْ أَنْ نَفُكَّ الحِصار
فَلْنُسَلِّمْ مَفاتيحَ فِرْدَوْسِنا لرسول السَّلامِ، وَنَنْجو...)) [1]

وقصيدة درويش "خطبة ((الهندي الأحمر)) –ما قبل الأخيرة– أمام الرجل الأبيض"، خير تمثيل لخيبة الأمل وللنهاية المنهزمة:

... لكِنَّني لَنْ أُوَقِّعَ باسْمي
مُعاهَدَةَ الصُّلْحِ بَيْنَ القَتيلِ وقاتِلِهِ، لَنْ أُوَقِّعَ باسْمي
على بَيْعِ شِبرٍ مِنَ الشَّوْكِ حَوْلَ حُقولِ الذُّرة

...   .

... ههُنا انتصَرَ الغُرَباء
على المِلحِ، وِاخْتَلَطَ البَحْرُ في الغَيْمِ، وانْتَصَرَ الغُرَباء[2]

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، أحد عشر كوكباً، للحقيقة وجهان والثلج أسود، ص281-282.

(2) المصدر نفسه، ج3، أحد عشر كوكباً، خطبة ((الهندي الأحمر)) –ما قبل الأخيرة– أمام الرجل الأبيض، ص 305-306.

لقد كان وقع اتفاق أوسلو قاسياً ومؤلماً على الشاعر تجلى صداه واقعياً وشعرياً. فالمعروف أنّ الشاعر استقال من عضوية اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية بعد اتفاق أوسلو، لأنّه وجد هذه الاتفاقية لا تعرّف الأرض الفلسطينية بأنّها أرض محتلة، ولم يرد فيها أي تعبير يتضمن كلمة الانسحاب، وهذا يعني أنّ إعادة الانتشار في الضفة الغربية تعني أنّ السيادة الإسرائيلية ستبقى تامة هناك"[1]. أمّا شعرياً، فإنّ أوسلو شكّل خيبة وانكساراً عند الشاعر، وهذا يتجلى صداه في كثير من قصائد درويش في ديوانه "أحد عشر كوكباً"، حيث تبرز صورة الذات القلقة العاجزة عن فهم كنه ما يجري حولها، من خلال مشاعر مريرة تنم عن حساسية شديدة تجاه العوامل القهرية الواقعية المحيطة. يقول:

مَن أَنا بعدَ ليلِ الغريبةِ؟ أَنهضُ من حُلُمي
خائِفاً مِنْ غُموضِ النَّهارِ على مَرْمَرِ الدّارِ، ...

... ...

... وَمِنْ حاضِرٍ لَمْ يَعُدْ
حاضِراً، خائِفاً من مُروري على عالَم لَمْ يَعُدْ
عالَمي. أَيُّها اليَأْسُ كُنْ رَحْمَةً. أَيُّها المَوْتُ كُنْ
نِعْمَةً لِلْغَريبِ ...

... ...

كُنْتُ أَمْشي إلى الذّاتِ في الآخَرين، وها أَنَذا
أَخْسَرُ الذّاتَ وَالآخَرينَ. ...[2]

---

[1] عادل الفريجات، "مقاومة الغزاة في الأدب خط متصل ونور مشتعل" في كتاب **ثقافة المقاومة في الآداب والفنون، أوراق مؤتمر فيلادلفيا الدولي العاشر2005**، جامعة فيلادلفيا ، جرش، 2006، ص57.

[2] محمود درويش، **الأعمال الأولى**، ج3، أحد عشر كوكباً، "من أنا .. بعد ليل الغريبة؟"، ص283-284.

العامل النفسي: انهيار الحلم

كان درويش على يقين منذ بداية مشواره الشعري والنضالي بأنّ الظلم الذي وقع على الفلسطينيين لا بدَّ أن يزول قطعاً وأنّ منطق التاريخ يؤكد ذلك، وأنّ عودة الأرض إلى أصحابها حلم مهما طال ليس ببعيد، بل إنّه حلم لا بدَّ أن يجسّده الواقع في صور مادية حقيقية في يوم من الأيام. لكن مجريات الواقع واتفاق أوسلو خاصة كان سبباً رئيساً في انهيار هذا الحلم ليس عند الشاعر وحده، وإنما عند الكثيرين أيضاً. وهذا ما يشير إليه المتوكل طه، بأنّ اتفاق أوسلو قد شكّل صدمة لدى العديد من الشعراء الذين عادوا إلى أرض الوطن – ومن بينهم درويش– ورأوا صورة كابية ومنكسرة ومتشظية وفقيرة تعاني البؤس والحرمان، وعدم توفّر الإمكانات الأساسية للحياة الشريفة، وأنّ الوطن هنا (لا يعني فلسطين بل الأراضي المحددة فقط في اتفاق أوسلو) هو وطن ناقص ومبتور، وهو جزء من كل ضائع، وهو وطن يختلف كثيراً في الواقع عن تلك الصورة المثالية التي طالما رسمها الفلسطينيون لأنفسهم[1].

وكنتيجة لهذه الخيبة والانكسار وانهيار الأحلام تحوّل الخطاب الشعري –في القصيدة الفلسطينية عموماً والقصيدة الدرويشية خاصةً– ليصبح أكثر انكساراً وخيبةً، ولم يعد يحتفي بالمقاومة قدر احتفائه بالخسارة، ولم يعد يحتفي بالجماعة قدر احتفائه بذاته، وتولّد نوع من الارتداد إلى الذات كرد فعل للواقع المؤلم سياسياً وثقافياً، وأخذ صوت الأنا الجماعية في شعر درويش يخفت في الحين الذي بزغ فيه صوت الأنا الفردي الذاتي برؤيا جديدة ومختلفة للأنا، وللشعر، في محاولة لإيجاد صيغة للتوازن في عصر الانهزام والاضطراب والتوتر.

---

(1) المتوكل طه، صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994–2004)، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر، رام الله، 2006، ص58.

المبحث الثالث

الأنا في شعر محمود درويش من 1995- 2008 (الأنا الفردية)

مدخل:

خصوصية الأنا في شعر محمود درويش من العام 1995-2008

للأنا في شعر محمود درويش من العام 1995 وإلى آخر مشواره الشعري خصوصية بارزة ومختلفة في دواوينه: "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "سرير الغريبة"، "الجدارية"، "حالة حصار"، "لا تعتذر عمّا فعلت"، "كزهر اللوز أو أبعد"، "أثر الفراشة"، "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، وذلك لأسباب معينة:

الأول: أنها استطاعت أن تتجاوز المرحلة الأولى، وتتحرر كلياً من ذلك الالتحام المباشر الذي ربط الشاعر بأسطورة الأرض والجماعة، والالتزام بالقضية الفلسطينية، إلى الحد الذي كانت فيه الأنا الشاعرة لا تمثّل صوت الشاعر الذاتي والخاص بقدر ما كانت تمثّل صوت الجماعة، والشعب الفلسطيني في قضيته المصيرية. وهذا لا يعني مطلقاً أنّ الأنا هنا قد تخلّت عن قضيتها الوطنية، وإنما استطاعت الأنا -في هذه الفترة- أن تنظر إلى القضية الفلسطينية والمقاومة بمنظور آخر، لا يستدعي مطلقاً ذوبان الأنا في الجماعة، ولا يستدعي النظر إلى شعر المقاومة بالمعنى المباشر الضيق المحدود للكلمة، "فالمقاومة مقاومات"[1]، كما أشار درويش نفسه حين قال:"علينا أن نفهم المقاومة في معناها الواسع وليس الضيّق"[2]. وهذا المعنى الواسع جعله ينظر إلى قصيدة المقاومة/ القصيدة السياسية من خلال التركيز على بؤرة الصراع فيها، باعتبارها شكلاً من أشكال الصراع في حياة الإنسان من مثل صراع البقاء، الصراع بين العقل والقلب، نداء الغريزة، صراع الإنسان – أي إنسان- مع عدوّه. وذلك

---

(1) فيصل دراج، "شاعر المقاومة في جميع الأزمنة"، موقع مجلة الآداب على شبكة الإنترنت، عدد 10-11/ 2008 http://www.adabmag.com/node/148

(2) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه عبده وازن في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص113.

لأنّ النضال -من وجهة نظره- ابن مرحلة وهو ضروري، لكنه لا يقدر على الاستمرار، بينما الصراع، الصراع في معناه الإنساني، عملية مستمرة ودائمة[1]. فالمقاومة قد تنتهي والاحتلال قد يزول كما انتهى زمن الاستعمار في كثير من البلاد، لكن فكرة الصراع خالدة لأنها إنسانية لا ترتبط بزمن معين.

وهذه الرؤية الجديدة لا تظهر درويش متخلياً عن قضيته، التي طالما التصق بها، بقدر ما تظهر رؤية الأنا الخاصة والمنفردة تجاه قضيتها، هذه الرؤية التي ترتقي بالقضية الوطنية من قضية شعبٍ محدد إلى مأساة بشرية وإنسانية عامة، "ذلك أنّ الشعر من حيث هو شعر، يبدأ بالإنسان ويُعرِض عن الجغرافيا. فقصيدة مقاومة مخصصة لشعب معيّن أو جماعة معينة دون غيرها إزاء عدوّها، قول باختصاص جغرافي – سياسي لا يأتلف مع الشعر الذي يتأمل إنساناً كونياً، كوني القلق والهواجس والرّغبات"[2]. فالأدب الباقي حسب رأي درويش "هو الأدب الذي يستطيع أن يخترق الأزمنة والأجيال ويحافظ على حداثته ومعاصرته، وعلى قابليته أن يُقرأ في زمن غير الزمن الذي كُتِب فيه"[3].

الثاني: تكمن خصوصية الأنا في دواوين هذه الفترة في كونها تحمل صوت الشاعر ببعده الذاتي والفردي المعبِّر عن رؤياه الخاصة، عن إحساسه الداخلي، عن توجّهه الفكري والفلسفي والتأملي، تجاه جميع الأمور والمواضيع من حوله، تجاه الكون، الذات، الموت، الحياة، المرأة...(الخ). لقد أصبح درويش في هذه المرحلة أكثر وعياً والتفاتاً إلى صوت الذات لديه، حيث يشير إلى ذلك بدقة، في قوله: "أنا شديد الانتباه لهذه المسالة وإلى الالتفات إلى صوت الذات، صوت الأنا، وليس بمعنى الأنا الضيّقة، فالأنا تحتوي في داخلها أكثر من أنا فهي تتشظّى، وعلى الشعر أن ينطلق في إصغاءٍ دقيق للأنا في تفاعلها مع الأنوات الأخرى"[4].

---

(1) المرجع نفسه، ص67+151.

(2) فيصل دراج، "شاعر المقاومة في جميع الأزمنة"، موقع مجلة الآداب على شبكة الإنترنت، عدد 10-11/ 2008 http://www.adabmag.com/node/148

(3) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه عبده وازن في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص112.

(4) شمس الدين العوني، "محمود درويش: القضية الفلسطينية هي مهمة شعرية"، موقع مجلة الحرية http://www.alhourriah.org/?page=ShowDetails&Id=705&table=lecture

لقد استطاعت الأنا في هذه الفترة أن تنفتح على الحياة بكل ما فيها من موضوعات، وعناصر، ومشاهدات، وظروف، معطيةً لذاتها مساحة واسعة في القصيدة لأنّ تنطلق على سجيّتها وحرّيتها لتأخذ موقفها الذاتي إزاء مجريات الحياة وتفاصيلها، وإزاء نفسها، وإزاء الآخر.

الثالث: في هذه الفترة تخلص رؤية درويش لعالمها الشعري الحداثي، ولحقيقة الشعر من بعد تحررها من جمعيتها الملزِمة، فهي تنجذب بالدرجة الأولى لعالم الشعر الحقيقي القائم على الرؤيا والصنعة والجمال والمتعة. وهذا ما أشار إليه درويش بقوله: "أنا الآن في مرحلة أنظّف القصيدة مما ليس شعراً"[1]. لقد أثبت درويش في هذه المرحلة أنّ "من حق الشاعر الفلسطيني أن يجلس على تلة ويتأمل الغروب، وأن يصغي إلى نداء الجسد، أو الناي البعيد... وأن الشاعر الفلسطيني في المقام الأول، كائن بشري يحب الحياة، وينخطف بزهر اللوز، ويشعر بالقشعريرة من مطر الخريف الأول"[2].

يبقى أن نشير إلى أنّ أبرز ما يميّز "الأنا" الشاعرة في هذه المرحلة ثنائية عكسية قائمة على ارتقاء في حداثية الشعر، وانكسار في الأنا وانكفائها على ذاتها كرد فعل للواقع المؤلم سياسياً وثقافياً. فالنغمة الواضحة للأنا –على امتداد هذه الدواوين– نغمة متواضعة منكسرة تواجه صراعا مع نفسها –بالدرجة الأولى– ولعلّ هذا سمة خطاب درويش الشعري إجمالاً منذ العام 1995 إلى آخر أعماله الشعرية.

وفي الصفحات القادمة، أحاول أن أقدم ملامح عامة، لمكوّنات الأنا في هذه المرحلة، من حيث رؤيته الجديدة للشعر، أسئلته الجديدة، انفتاحه الشعري، وحالته النفسية.

---

(1) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش" أجراه عبده وازن في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص67.

(2) محمود درويش، "كلمة القاها درويش في حفلة توقيع ديوانه "كزهر اللوز أو أبعد" في رام الله" تصدرت العدد 85 (2005) من فصلية "الكرمل" الثقافية، http://www.alsdaqa.com/vb/showthread.php?t=35019

تحوّل مفهوم الشعر ورؤيا القصيدة:

لقد أصبح درويش يدرك تماماً -في هذه الفترة- المأزق الشعري الذي وقع فيه منذ زمن بعيد، ذلك المأزق الذي جعله في التحام تام مع قضية الأرض والوطن والجماعة، إلى الحد الذي أصبحت فيه كينونة الأنا/ الشاعر هي كينونة الجماعة والشعب الفلسطيني، وهو إذ يبدأ يبحث عن كينونته الخاصة داخل شعره لا يجدها وإنّما يجد الآخرين، وهو يشير إلى هذه الإشكالية بدقة في قوله:

وجدتُ نفسي حاضراً مِلْءَ الغياب.
وكُلّما فَتّشْتُ عن نفسي وجدتُ
الآخرين. وكُلّما فتّشت عَنْهُمْ لم
أَجد فيهم سوى نَفسي الغريبةِ[1]

والأنا إذ تعي تماماً هذا المأزق الشعري الذي وقعت فيه، تقرّر الخروج والتحرّر منه، تبعاً لنظرية درويش نفسه الذي يرى أنّ على الشاعر أن يتنبّه إلى مأزقه الشعري، ويحلّ مأزقه بطريقته الخاصة[2]. لذلك يبدأ البحث عن ذاته وقصيدته الجديدة التي تمثله، على الرغم من أنّه يدرك بكامل يقينه أنّه سيتعرض لعقبات كبيرة، من أهمها "رأي النقد" الذي يحاول أن يفرض سلطته على الشاعر، ويلزمه بنفس النمط الشعري الذي اختطه لنفسه سابقاً:

يغتالني النُقّادُ أَحياناً:
يريدون القصيدةَ ذاتَها
والاستعارة ذاتها...
فإذا مَشَيْتُ على طريقٍ جانبيّ شارداً

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص455.

(2) محمود درويش، حوار مع الشاعر محمود درويش، أجراه عبده وازن في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص65.

قالوا: لقد خان الطريقَ

... ...

وإن رأيتُ الورد أصفرَ في الربيع

تساءلوا: أين الدمُ الوطنيُّ في أوراقِهِ؟

... ...

وإن نظرتُ إلى السماء لكي أَرى

ما لا يُرَى

قالوا: تَعالَى الشعرُ عن أَغراضه...

يغتالني النُقّادُ أَحياناً

وأَنجو من قراءتهم،

وأشكرهم على سوء التفاهم

ثم أبحثُ عن قصيدتيَ الجديدةْ![1]

تبدأ القصيدة بكلمة "يغتالني"، وفعل "الاغتيال" يفتح الباب على مصراعيه، ليدل على نوع من النقد الذي لا يخلو من الخبث والمكر، ولا يعتمد النزاهة والموضوعية النقدية، وإنّما يقوم على فعل التصيّد غير البريء في محاولة للانتقاص من النص، أو تحجيم صاحبه. وقد أشار درويش إلى هذا النوع من النقد الذي مُورِسَ عليه سابقاً، عندما كان يحاول -هذا النقد- أن يجرّد الشاعر الفلسطيني من شعريته الفنية، بعدم الالتفات إليها في كثير من الأحيان، ليبقيه معبراً عن مدونات القضية الفلسطينية، وكأنّه مؤرخ بالشعر لهذه القضية، وفي هذا انتقاص من شاعرية الشعراء[2]. وهو إذ اغتال الشاعر سابقاً، يغتال الشاعر الآن، بعدما التفت إلى شاعريته، وقصيدته التي تمثّل ذاته، بحيث أصبح هذا النقد يشير بطريقة ماكرة إلى

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "اغتيال"، ص109-110.

(2) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه عبده وازن في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص69.

خيانة الطريق، وتعالي الشعر عن أغراضه السابقة. ودرويش في كتابه "في حضرة الغياب" يشير إلى عمل النقاد الماكرين بقوله: "فاحذر من لا يعرفون الملل ويفرطون في التأويل. ففي وسعهم أن يُشرِّحوا الوردة بحثاً عن التفسّخ في مصدر الرائحة، وان يَشرحوا للعاشق أن القبلة هي تبادل أوبئة، وفي وسعهم أن يحاكموك على استعارة شعرية، وعلى حرية خيال، لأنّ الجمال يهينهم، ولأنّ الشعر الوطني الصحيح هو القبيح..."[1]. ودرويش إذ يشير إلى "سلطة النقد" التي تحاول أن تتصيّده، وتطالبه بنفس النمط الشعري الذي اختطه لنفسه سابقاً، يشير إلى سلطة أخرى تطالبه بنفس الأمر ولكن بأسلوب مغاير؛ إنّها "سلطة القارئ"، التي تجد صعوبة في تذوق قصيدة درويش الجديدة:

... وينظر قارئ
في اسمي، فيبدي رأيه فيه: أُحبُّ
مسيحَهُ الحافي، وأمّا شِعْرُهُ الذاتيُّ في
وَصْف الضباب، فلا! [2]

وعلى الرغم من أنّ سلطتي الناقد والقارئ قد شكّلتا عامل ضغط على الأنا، إلاّ أن هذا لم يكن كفيلاً لأن تتراجع الأنا إلى صفتها الشعرية الأولى، فلم يثنها موقفها الضدي مع سلطتي الناقد والقارئ عن رؤيتها الجديدة للقصيدة، ولروح الشعر الحقيقي الذي انفتحت عليه.

لقد أصبح للشعر رؤيا مغايرة تماماً عند درويش تخلص تماما لحداثية الشعر. فدرويش في حواره مع الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس[3] في قصيدته "كحادثة غامضة" يحاول أن يؤسس مفهوماً جديداً خاصاً للشعر يضعه على لسان ريتسوس، يقول:

---

(1) محمود درويش، في حضرة الغياب، دار رياض الريّس للنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص168.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عمّا فعلت"، "أمّا أنا فأقول لاسمي"، ص80.

(3) يانيس ريتسوس: شاعر يوناني، ولد عام 1909 في قرية "مونيمفاسيا" جنوبي اليونان، كتب خلال السنوات الثمانين التي عاشها حوالي مائة مجموعة شعرية. ترجم عديدون بعض قصائده وأعماله الشعرية إلى العربية، من مثل: =

قلتُ: ما الشعْرُ؟ ... ما الشِعْرُ في
آخر الأمر؟
قال: هو الحَدَثُ الغامضُ، الشعرُ
يا صاحبي هو ذاك الحنينُ الذي لا
يُفسَّرُ إذ يجعلُ الشيءَ طيفاً، وإذْ
يجعلُ الطّيْفَ شيئاً. ولكنه قد يُفسِّرُ
حاجَتَنا لاقتسامِ الجمالِ العُمُوميِّ...[1]

من هنا يقترب درويش من حقيقة الشعر الحداثي الذي يخلص للرؤيا الشعرية البحتة، فالتغيّر في مفهوم الشعر ورؤيا القصيدة عند درويش هو تغيّر كلي، أفقي وعمقي في آن، تغيّر في النظر والرؤيا، وفي القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي التي تطل على الغيب وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور، الشعر هنا رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، الحضور والغياب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع[2]:

في البال أغنيةٌ تتأرجح بين الحضور
وبين الغياب، ولا تفتح الباب إلاّ
لكي توصد الباب... أغنيةٌ عن

=سعدي يوسف، ورفعت سلام، وعبده وازن، وأدونيس وغيرهم. له تأثير كبير في الشعرية العربية الحديثة، فقد أصدر الناقد فخري صالح في عام 1998 كتاباً مهماً بعنوان "شعرية التفاصيل - أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر" تعقب فيه أثر هذا الشاعر اليوناني في نتاجات مجموعة من أهم الشعراء العرب المعاصرين مثل: سعدي يوسف، عباس بيضون، أمجد ناصر وغيره، خاصة تأثرهم بما عرف بـ "قصيدة التفاصيل اليومية"، وحضور السرد في الشعر. انظر:
http://www.alimbaratur.com/All_Pages/Sheta2_3alami_Stuff/Sheta2_88/Sheta2_88.htm

(1) محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، لا تعتذر عما فعلت، "كحادثة غامضة"، ص157.

(2) أدونيس، **زمن الشعر**، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978، ص 59.

حياة الضباب، ولكنها لا تُطيع سوى ما
نسيتُ من الكلمات![1]

ودرويش كثيراً ما يعتمد لغة الحلم في تشكيل رؤيا القصيدة الجديدة. فالشعر هنا إصغاءٌ ورؤيا وغوص في الأسرار وإغراقٌ في الحلم، "والشعر حين يحكم صلته بالعالم الحسّي على هذا المستوى، أي مستوى الحلم والسحر والحنين، فهو يستوعب أجزاء هذا العالم ويحتضنها بقوة الشهوة والرؤيا، حين ينصهر الحسّي والمجرّد، الحلم والواقع، المستقبل والذكرى في مزيج واحد متلاحم"[2]. فالرؤيا الشعرية وقبل كل شيء رديف الحلم والامتزاج بالكون والتوحّد بأشيائه:

سأحلُمُ، لا لأُصلحَ مركباتِ الريحِ
أو عَطباً أصابَ الروحَ
فالأسطورةُ اتَّخَذَتْ مكانَتَها/المكيدةَ
في سياق الواقعيِّ. وليس في وُسْعِ القصيدة
أن تُغيِّرَ ماضياً يمضي ولا يمضي
لكني سأحلُمُ،
... ...
... كلّما حكَّ
السحابةَ طائرٌ دَوَّنْتُ: فَكَّ الحُلْمُ
أجنحتي. أنا أيضا أطير[3]

---

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "ها هي الكلمات"، ص46.
(2) جعفر العلاّق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، 2003، ص14.
(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص505-506.

ونستطيع أن نرصد التحوّل في مفهوم الشعر ورؤيا القصيدة بدقة عند درويش من خلال معالجته لثنائية "البيت والطريق" التي تكشف عن رؤية الشاعر لقصيدته الجديدة:

لو كُنْتُ غيري في الطريق، لَقُلْتُ
للجيتار: دَرِّبْني على وَتَرٍ إضافيٍّ!
فإنَّ البيتَ أبعدُ. والطريق إليه أَجملُ-
هكذا ستقول أُغنيتي الجديدةُ- كلما
طال الطريق تجدَّد المعنى، ...[1]

فدرويش الذي كان ملتزماً بدور القصيدة الوطنية النضالية، كان يرى البيت أجمل من الطريق إلى البيت[2]، لأنّ البيت يمثل الوطن المفقود لدى الشاعر والذي يتمنى امتلاكه، لكنه يتحوّل صوب رؤيا جديدة تجعل البيت أبعد والطريق إليه أجمل، باعتبار الطريق بؤرة أساسية في الرؤيا الشعرية الصوفية القائمة على التجلّي والكشف. فالشعر أصبح عند درويش مقصداً لذاته، يخلُصُ لروح الرؤيا فيه، لا ينبغي أن يقيّد بظرف أو مرجع، ولا يخدم قضية أو اتجاهاً. فالرؤيا الشعرية حين ترى الواقع لا تراه من منظور ثابت، لأنّ صلة الشعر بالعالم المحيط ليست صلة نثرية منطقية، بل صلة الحلم والرؤيا والتوحّد، صلة الدهشة والافتتان اللذين يعصفان بالقلب والروح ويمنحان فكرة القصيدة كياناً حسياً مؤثراً. الشعر هو الانطلاق في فضاء رحب لا حدود له، لا زمان ولا مكان، وهذا سر الخلود فيه. ولعلّ درويش أصبح يدرك تماماً معنى القصيدة الخالدة التي تصلح لكل زمان ومكان، "قصيدة ذات قدرة على أن تخترق زمنها التاريخي، وتحقق شرط حياتها في زمن آخر"[3]. لهذا تصبح القصيدة التي يتمنّاها أن تبقى خالدةً بعد وفاته كأسطورة، قصيدة تصلح للجميع، للصديق

---

(1) المصدر نفسه، "لا تعتذر عمّا فعلت"، "لو كنت غيري"، ص116.

(2) انظر قصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة" الأعمال الأولى، ج3، ديوان أرى ما أريد، ص235.

(3) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش" أجراه عبده وازن في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص70.

وللعدو، للأنا والآخر، للضّد وللنّد، لأنها قائمة بذاتها لجماليتها الخاصة، ولأنّها تعبّر عن إنسانية الإنسان بشكل عام. يقول في قصيدته "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي":

لا أريدُ لهذي القصيدة أن تنتهي أبداً
لا أريد لها هدفاً واضحاً
... ...
أريد لها أن تكون كما تشتهي أن
تكون:
قصيدة غيري. قصيدة ضدي. قصيدة
نديٍّ ...
أريد لها أن تكون صلاة أخي وعدوّي[1]

وعنوان القصيدة، "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، دالٌّ على رغبة الشاعر بالاستمرارية والديمومة لقصيدته –حتى بعد وفاته– لتحيل إلى المسيرة الشعرية كاملة، بحيث تصبح عصيّةً على التلاشي والفناء، بل تبقى مستمرة بما يتوافر فيها من خصائص الخلود. ونستطيع أن نلمس خوف الشاعر من انتهاء قصيدته بانتهاء حياته من خلال تركيزه على ثنائية: (أريد لها... ولا أريد لها...).

أسئلة الوجود والكينونة:

من خصائص الشعر الحداثي كما يذكر أدونيس أن يعبّر عن قلق الإنسان أبدياً، فالشاعر الحداثي متفرد، متميز في الخلق، وشعره مركز استقطاب لمشكلات كيانية ووجودية يعانيها في حضارته وأمته وفي نفسه هو، بالذات[2]. من هنا تظهر الأنا، تأمليّة، وجودية،

---

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، ص74-75.

(2) ادونيس، زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978، ص 10.

وفلسفية من خلال إثارتها لقضايا وجودية وفلسفية، عبر تساؤلات تطرحها في كثير من المواقف، أو عبر قضايا تقف عندها وتتأمل فيها وتتفكر. ويمثل السؤال الوجودي كأحد القضايا التي تشغل تفكير الأنا، المعبّر عن قلقها المعلن إزاء مصيرها بعد هذه الحياة، ذلك القلق الوجودي الذي شغل ويشغل الكثيرين به:

رأيتُ جِنازةً فمشيت خلف النعش،

... ...

سألتُ نفسي: هل يرانا أَم يرى
عَدَماً ويأسفُ للنهاية؟ كنت أَعلم أنّه
لن يفتح النَّعْشَ المُغَطّى بالبنفسج كي
يُودِّعَنا ويشكرنا ويهمسَ بالحقيقة
[ما الحقيقة؟]. ...[1]

يوضّح هذا المونولوج الداخلي التوتر العالي، والقلق العميق الذي تشعر به الأنا، حيث تتنازع أفكارها، بسؤالها الحارق [ما الحقيقة؟]. وهي إذ تحمل قلقها الوجودي تتأمل ما وراء الطبيعة، علّها تصل إلى المعرفة الحقيقية الصافية، ماذا سيحدث لها بعد موتها، وما هو المصير بعد نهاية الحياة:

أُطلُّ على ما وراء الطبيعة:
ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرماد؟[2]

---

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، لا أعرف الشخص الغريب، ص67.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، أرى شبحي قادماً من بعيد، ص280.

كثيراً ما يرتبط سؤال الوجود والكينونة بسؤال الموت عند الأنا. لذلك نجد تركيزاً واضحاً لهذا البعد الوجودي في ديوان "الجدارية"، الذي واجه فيه درويش صراعه العنيف مع الموت، ومروره بتجربة موت شبه حقيقية، استطاع من خلالها أن يصل إلى عوالم أخرى "ميتافيزيقية":

... وكُلُّ شيءٍ أبيضُ،

... ...

... . فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأبديَّة البيضاء. جئتُ قُبَيْلَ ميعادي
فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:
((ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا؟))
ولم أسمع هُتَافَ الطيِّبينَ، ولا
أَنينَ الخاطئينَ، أَنا وحيدٌ في البياض،
أنا وحيدُ...[1]

والمقطع يمثل بعداً ميتافيزيقياً، يصوّر انتقال الأنا إلى مكان غير مكان الدنيا، يصبح هذا المكان الجديد "هنا"، والدنيا "هناك". لكن، على الرغم من هذا الانتقال الروحي الذي يخترق الزمان والمكان لم تصل الأنا إلى حقيقة يقينية، أو إجابات شافية حول مصيرها بعد فنائها، بل استمرت الأنا بطرح أسئلتها المعبّرة عن قلقها الوجودي، والذي يشغل تفكيرها:

... ما البدايةُ؟
ما النهايةُ؟ لم يعد أَحَدٌ من

---

[1] المصدر نفسه، الجدارية، ص442.

الموتى ليخبرنا الحقيقة.../

... ...

هل المناخُ هُنَاكَ مُعْتَدِلٌ؟ وهل

تتبدَّلُ الأحوالُ في الأبدية البيضاء،

أم تبقى كما هي في الخريف وفي

الشتاء؟ وهل كتابٌ واحدٌ يكفي

لِتَسْلِيَتي مع اللاَّ وقتِ، أَمْ أَحتاجُ

مكتبةً؟ وما لُغَةُ الحديث هناك،

دارجةٌ لكُلِّ الناس أَم عربيّةٌ

فُصْحى/[1]

وطرح السؤال تلو السؤال، يوضّح بعمق حالة القلق المسيطرة على الأنا.

وأمّا الجانب الفلسفي، فيظهر جلياً في وقوف الشاعر عند مسألة فكرية فلسفية، في قصيدة "لاعب النرد" من ديوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"؛ حيث تتجلى فكرة "النرد، رمية النرد، لاعب النرد" التي تحيلنا مباشرةً إلى فكرة "الحظ، المصادفة، الاحتمالية"، فالفكرة التي تقوم عليها القصيدة هي بيان ضآلة دور الإنسان في هذه الحياة أمام جبرية القدر المفروض عيه. لذلك يستحضر درويش جملاً كثيرةً توضح هذا "اللادور" للإنسان، نذكر منها:

سميت باسمي مصادفة/ انتميت إلى عائلة مصادفة/ كانت مصادفة أن أكون ذكراً/ لا دور لي في المزاح مع البحر/ نجوت مصادفةً/ لا دور لي في حياتي/ كان يمكن أن لا أكون سُنُونُوّةً/ كان يمكن أن لا يحالفني الوحي/ لا دور لي في القصيدة/ ومصادفة صارت الأرض أرضاً مقدسة/ ومصادفة ...(الخ)/ هو الحظ/ والحظ لا اسم له[2].

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص480-483.

(2) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، لاعب النرد، ص35.

وفي قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، تشير الأنا إلى فكرة فلسفية دينية أخرى، وهي مسألة "التناسخ" يقول:

سمعتُ هسيسَ القيامةِ، لكنني
لم أكن جاهزاً لطقوس التناسخ بعد،
فقد يُنشد الذئب أغنيتي شامخاً
وأنا واقفٌ، قرب نفسي، على أربعٍ
هل يصدقني أحد إن صرخت هناك:
أنا لا أنا
وأنا لا هُو؟[1]

فالتناسخ أو رجوع الروح إلى الدنيا بجسد آخر هي فكرة فلسفية دينية مرتبطة بالروح، ودرويش يشير إليها إشارة سريعة، حين أعلن أنّه غير جاهز للموت لأنه لم ينته من حكايته بعد، فلن يستطيع أحد سماعه إن أصبح على هيئة حيوان واقف على أربع، وكيف سيثبت أنه هو هو لا غيره! ودرويش يشير إلى قضية التناسخ في "الجدارية" حيث يقول:

لم يَمُت أحدٌ تماماً. تلك أرواحٌ
تغيّر شكلها ومُقامَها[2].

ولعلّ هذا الأمر ما يشير إليه علي الشرع في كتابه "محمود درويش شاعر المرايا المتحولة" حيث يبيّن أنّ رؤية درويش قائمة في إطار التحوّل والدوران والتجدد، بحيث يبدو

---

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، ص66.
(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "الجدارية"، ص484.

درويش أقرب إلى الروح التناسخية، وأبعد عن العدمية أو الفناء[1]. لكن درويش يتورّع من التعمق كثيراً في أسئلته الوجودية، وتأملاته الفلسفية، إنما يظل على السطح دائماً، خاصةً فيما يتعلق بالموت وما وراءه، بكون الأمر على حسب قوله: "مملوءٌ بالألغام التي لا أستطيع أن أنزعها، ولا أن أفجرها"[2].

الانفتاح الشعري وتنوّع الموضوعات:

كثيراً ما تميّز درويش –في هذه المرحلة- بانفتاحه الشعري على موضوعات طالما أهملها، ولم يلتفت إليها في مرحلته الأولى، بحكم ذلك التوجّه الذي كان يصب دائماً باتجاه القضية الوطنية. لقد أصبحت مهمة الشاعر هنا أن يقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأدق ما لم يتعوّد اقتناصه ورصده سابقاً. وهذا الانفتاح الشعري جعل درويش ينتبه إلى تفاصيل الحياة اليومية، وينفتح على ما يُسمى بقصيدة "التفاصيل اليومية"، فيدرج الهامشي في الحياة اليومية إلى جانب الجوهري، ويصبح هذا وعياً واتجاهاً عنده، يقول "في حضرة الغياب": "عليك أن تختار الهامش لتعرف أين أنت. الهامش نافذة تطل على العالم، فلا أنت فيه ولا أنت خارجه. الهامش زنزانة بلا جدران. الهامش كاميرا شخصية تنتقي من المشهد ما تشاء من صور"[3] وهو حين ينصح شاعراً شاباً نصيحةً شعريةً في قصيدته "إلى شاعر شاب" من ديوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، يقول له:

شُدَّ، شُدَّ بكل قواك عن القاعدة

... ...

وضع الهامشيّ إلى جانب الجوهريّ

---

(1) علي الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، سلسلة كتب ثقافية، كتاب (44)، وزارة الثقافة، الأردن، ص25.

(2) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش" أجراه عبده وازن في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص93.

(3) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص68-69.

لتكتمل النشوة الصاعدة[1]

أول هذه الموضوعات التي أخذ درويش يلتفت إليها، ويوليها اهتماماً موضوعات تتصل بذاته، ككائن إنساني عادي، له هواجسه، وخواطره، ومشاعره الفطرية الهامشية والعادية كأي إنسان آخر. فأخذ في تأمل وإصغاء شديدين يبرز عفوية الإنسان فيه، والتي تتلاقى، بدورها بعفوية صادقة، مع هواجس الإنسان العادي ومشاعره. ففي قصيدة "غيمة ملوّنة" يتحدث عن إحساسه بالفراغ النفسي الجميل، الذي يُمتّع النفس ويُحرّرها من الأعباء التي فوق كاهلها:

وأَنا أَغسل الصحون، أمتلئ بفراغ
منعش وأَملأ الوقت بفقاعات الصابون.
لماء الحنفيَّة إيقاعٌ يفتقر إلى آلة
موسيقيّة. أُصاحبه بصفير متقطّع، وبمقطع
من أُغنية شائعة لا شخصية لها. أَلهو
بالرغوة الشبيهة بغيمة تلمع فيها ألوانٌ
موسميَّةٌ وتنطفئ. أُمْسِكُ الغيمةَ بيديّ
وأوزِّعها على الصحون والكؤوس والفناجين
والملاعق والسكاكين. تَنْتَفِخُ الغيمة كلَّما
سالت عليها قطراتُ الماء. أحفِنها وأُطيِّرها
في الهواء فتضحك لي، وأزداد امتلاء
بفراغي[2].

[1] محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، إلى شاعر شاب، ص144.
[2] محمود درويش، أثر الفراشة، غيمة ملونة، ص125-126.

تكمن جمالية هذا المقطع في التفات الشاعر إلى شعور بسيط وعادي يمّر به، ويمّر به أي إنسان، ومحاولة إعطائه قيمة جمالية خاصة. وهو إذ يتأمل شعوره بمتعة الفراغ يسجّل أحداثاً حركيةً عادية يقوم بها: يصفُر بصوت متقطع، يردد مقطعاً من أغنية مشهورة، يوزّع رغوة الصابون على الصحون والكؤوس والفناجين. إنّه الفراغ الجميل، أشبه بإجازة مريحة يتخلص فيها الإنسان من أعبائه وهمومه.

... لا أفكّر بشيء كأني ظهيرة
لا مبالية[1].

والشاعر حينما يقارب هذا الإحساس العادي الفطري عنده، ينفتح على معجم لغوي جديد يتناسب مع هذه السمة العادية، فنراه يستخدم مفردات من حياتنا اليومية التي نمارسها، من مثل الصحون، الكؤوس، الملاعق، الحنفيّة، المطبخ، صحن مغسول... وهو لا يستخدم هذا المعجم اليومي والعادي في هذا الموضع فقط، بل يلجأ في مواضع متعددة ومتوزّعة في كثير من القصائد إلى كلمات ما كان يستخدمها سابقاً، من مثل الثلاجة، الغسالة، مرطبانات الزيتون، البهارات، البندورة، البامية، المناشف، الشراشف، التلفزيون، الكاميرا، التكنولوجيا، العولمة ... وغيرها[2].

في قصيدة "أنا خائف" يتحدث الشاعر عن نفسه مختبئاً وراء ضمير الغائب، ويتابع في إصغاء دقيق وصف حالته الشعورية من خلال شعوره بالخوف، الخوف الذي يصيب أي إنسان. والخوف عنده هو خوف توجّسي من حدوث شيء سيء، حيث يبقى الشاعر يعمّق تفاصيل شعوره وما يجري معه، إلى الحد الذي يجعل القارئ يظن أنّه مصاب بما يُسمّى بـ "الوسواس القهري":

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "غيمة ملونة"، ص126.

(2) انظر مثلاً قصيدة "البيت قتيلاً"، أثر الفراشة، ص35.

خافَ. وقال بصوت عال: أنا خائف.

... ...

... خاف المكوث في البيت

فخرج إلى الشارع. رأى شجر حَوْرٍ،

مكسورة فخاف النظر إليها لسبب لا

يعرفه. مرت سيارة عسكرية مسرعة،

خاف المشي على الشارع. وخاف

العودة إلى البيت لكنه عاد مضطراً.

خاف أن يكون قد نسي المفتاح في

الداخل، وحين وجده في جيبه اطمأن[1]

والقصيدة كلها قائمة على بنية معينة متكررة: الخوف من حدوث مكروه، وعدم حصوله والنتيجة الاطمئنان:

خاف أن يكون قد نسي المفتاح	وحين وجده في جيبه	اطمأنّ
خاف أن يكون تيار الكهرباء قد انقطع	وحين أضاء	اطمأنّ
خاف أن ينزلق فينكسر حوضه	لم يحدث ذلك	اطمأنّ
وضع المفتاح في قفل الباب وخاف ألاّ ينفتح	لكنه انفتح	اطمأنّ

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، قال: أنا خائف، ص72.

وفي قصائد أخرى يتابع درويش وصف مشاعره وردود أفعاله: كحالة وضع الاحتمالات لعدم حدوث فعل معين[1]، أو الإحساس بشعور الفرح بسبب شيء ما خفي[2]، أو الشعور بالخيبة من عدم حدوث أمر ما[3].

وثاني هذه الموضوعات التي أخذ الشاعر ينفتح عليها موضوع الطبيعة. وعلى الرغم من أنّ هذا الموضوع لم يكن غائباً في أشعار درويش في مرحلته الأولى، بل كانت الطبيعة -في حقيقة الأمر- ذات حضور بارز، إلاّ أنّ حضورها في القصيدة كان جزئياً ومسانداً، بحيث لم تكن الطبيعة موضوعاً قائماً بذاته، وإنّما كان الشاعر يستحضرها وهو يكتب في الموضوع الوطني لتعميق معاني المقاومة والصمود والمعاناة. لقد استطاع درويش – هنا- أن ينظر إلى الطبيعة في مشاهدها، وصورها، وعناصرها، ويتتبع الفصول الأربعة، والشمس، والغيوم، وزهر اللوز، بشكل منفصل بعيداً عن الموضوع الوطني:

ولوصف زهر اللوز، لا موسوعةُ الأزهار
تسعفني، ولا القاموسُ يسعفني...
... ...
وَهُوَ الشفيفُ كضحكة مائيّة نبتت
على الأغصان من خَفَر الندى ...
وَهُوَ الخفيفُ كجملةٍ بيضاءَ موسيقيّةٍ ...
وَهُوَ الضعيف كلمح خاطرةٍ[4]

---

(1) انظر قصيدة "في الانتظار"، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عمّا فعلت، ص113.

(2) انظر قصيدة "فرحا بشي ما"، كزهر اللوز أو أبعد، 63.

(3) انظر قصيدة "لم تأت"، كزهر اللوز أو أبعد، ص93.

(4) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "لوصف زهر اللوز"، ص47.

يجمع الشاعر صوراً متتالية في محاولة للوصول إلى وصف مطابق لزهر اللوز، كما يحسّه ويشعر به، وفي استمراره في البحث عن وصف يقارب "زهر اللوز" -كما هو ينظر إليه- يرى أنّ الأمر يتطلب حساً ميتافيزيقياً لوصفه:

لوصف زهر اللوز تَلْزُمني زيارات إلى
اللاوعي تُرْشِدُني إلى أَسماء عاطفةٍ
مُعَلَّقةٍ على الأشجار. ما اسمُهُ؟
ما اسم هذا الشيء في شعريَّة اللاشيء؟؟[1]

وثالث الموضوعات التي أخذ درويش يلتفت إليها أمور ومسائل في حياتنا، يقف عندها متأملاً، ليرصدها، ويخبرنا برأيه، مثل مسألة الإنسان اللامبالي، أو مسألة الخطابة والخطيب، أو مفهوم الحلم، أو علامات الخوف وغيرها من المسائل[2]. ففي قصيدة "الشهرة" مثلاً من ديوان "أثر الفراشة" يتناول درويش مسألة الشهرة، وتأثيرها على حياة صاحبها، كيف تغيّر مشيته، وتضبط حركته، وتحدّد اختياراته للبسه، يقول:

الشهرةُ فضيحةُ الكائن المحرومِ من الأسرار.
تُغَيِّرُ مشية صاحبها بين سريعة وبطيئة،
لتلائم ما يريد لها المُشَاهِد من ثقة
بصلابة الأرض. على الهامة ألاَّ ترتفع
كثيراً لتبقى السماءُ وجهةَ نظرٍ عامة.
وعلى القامة أن تنحني قليلاً لتحية المارة

---

(1) المصدر نفسه، ص48.

(2) انظر مثلاً القصائد التالية: "اللامبالي" أثر الفراشة، ص145؛ في "الخطابة والخطيب" أثر الفراشة، ص228؛ "مديح النبيذ" أثر الفراشة، ص167؛ "الخوف" لا اريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص94؛ "الحلم، ما هو" لا تعتذر عمّا فعلت، ص 83.

اليد اليسرى، حاملةُ الساعة المُختَلَفُ
على معدنها بين ذَهَبيّ وماسيّ، تندسُّ في
جيب البنطلون ذي اللون الرمادي المحايد.
واليد اليمنى تضبط حركتها بالقبض على كتاب
أو جريدة. لون المعطف كُحْليّ..لأنّ أي
لون آخر يُهَيِّجُ الشائعات. ...[1]

ودرويش إذ يصف الشهرة وتأثيرها على حياة صاحبها، يبدي رأيه فيها، فيرى أنها سجن يقيّد الإنسان الذي يعيش فيها:

الشهرة ضُرَّةُ العفوي ... وسجنٌ كثير
النوافذ، حَسَنُ الإضاءة والمراقبة![2]

يبقى أن نقول إنّ الانفتاح الشعري على موضوعات متنوّعة عند درويش لا يقوم على مبدأ الجدّة من حيث الموضوعات بذاتها، فهذه الموضوعات مطروقة بشكل واسع في شعرنا الحديث والمعاصر، وإنّما يقوم على مبدأ الجدّة في شعر درويش خاصة، بمعنى تجاوزه الموضوع الوطني العام الذي ظلّ أسيراً له لسنوات طويلة.

حالة الأنا الصعبة: النغمة المنكسرة

إنّ من يتتبع صوت الأنا في دواوين محمود درويش في هذه المرحلة يستطيع أن يلاحظ بسهولة النغمة المنكسرة التي تصدح بها، فهي لا تبدو ذاتاً انبساطية تفاؤلية، بل هي –على الأغلب– ذات محبطة قلقة ساخرة إلى حدٍّ مأساوي. هذه النغمة التي تعبر عن حالة

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، الشهرة، ص183-184.

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، الشهرة، ص184.

صعبة تسيطر على نفسية الأنا تتمثل بشعورها بالانكسار الداخلي، محمّلة بشحنة عارمة من اليأس الناتج عن أسباب الهزائم في الواقع الخارجي، والذي ارتدّ أثره البالغ على الأنا وجعلها منكفئة على ذاتها، وهذا ما يظهر جلياً وواضحاً على امتداد هذه المرحلة. فدرويش يعرض سنوات من تجربته الذاتية الممتدة ليصل إلى نتيجة مؤداها أنه ضيّع حياته من أجل تحرير وطن لم يتحرر، ومن أجل تحقيق حلم لم يتحقق، كما ضيّع رصيداً هائلاً من الشعر، كان يمكن أن يقوله في الجمال ولم يقله[1].

أكثر ما يتجلى هذا الانكسار الداخلي عند الأنا من خلال ظهور صورة "البطل المناضل المنكسر"، التي تمثل صورة درويش نفسه، والانكسار هنا انكسار نفسي، يتحول فيه البطل من دوره الفاعل النشط إلى البطل الذي انتهى دوره وصلاحيته، والذي يشي بنوع من النهاية المأساوية، بعد مسيرة طويلة من البطولة. ففي قصيدة "واجب وطني" من ديوان "أثر الفراشة" يرسم درويش صورة البطل المنكسر في مشهدين متقابلين، يقول في المشهد الأول:

هتفوا له: يا بطل! واستعرضوهُ في
الساحات. نطّتْ عليه قلوب الفتيات
الواقفات على الشرفات، ورششنه بالأَرُزّ
والزنبق. وخاطبه الشعراء المتمرّدون على
القافية بقافية ضرورية لتهييج اللغة:
((يا بَطَلْ! أنتَ الأمَلْ)). وهو، هو
المرفوع على الأكتاف رايةً منتصرة، كاد
أن يفقد اسمه في سيل الأوصاف[2].

---

(1) محمد المشايخ، "كزهر اللوز أو أبعد"، تقرير عن محاضرة مصلح النجار في رابطة الكتاب الأردنيين، قراءة في ديوان كزهر اللوز أو أبعد، مقالة على موقع كل الوطن، جريدة كل الوطن الالكترونية:
http://archive.kolalwatn.net/sys.asp?browser=view_article&ID=58813&loac=3&section=38&supsection=54&file=

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، "واجب شخصي"، ص43.

يمثّل هذا المقطع أول مشهد لصورة البطل في ذروة بطولته وانتصاراته، وصورة هذا البطل هي صورة درويش نفسه، إلاّ أنّه لا يعتمد التعبير عن نفسه بضمير المتكلم، وإنّما يلجأ كعادته إلى ضمير الغائب، وبأسلوب من السرد القصصي يسرد لنا بطولة هذا البطل. فيبرز جملة من الأدلة الملموسة التي تؤكد بطولته: يُهتَفُ باسمه، يستقطب الدعم من الجميع، يُحتَفلُ به، يُرَشُّ بالأرز والزنبق، أصبح رمزاً لراية منتصرة، حظِيَ بسيل عارم من الأوصاف التي تعمق بطولته. وبعد تمام هذا المشهد، يبدأ المشهد الثاني الذي يمثل النهاية المأساوية للبطل ولبطولته:

... في صباح

اليوم التالي، وجد نفسه وحيداً يستذكر

ماضياً بعيداً يلوِّح له بيد مبتورة الأصابع

((يا بطل! أنت الأمل)). يتطلع حوله

فلا يرى أحداً من المحتفلين به البارحة.

يجلس في جُحر العزلة. ينقِّبُ في

جسده عن آثار البطولة. ينتزع الشظايا

ويجمعها في صحنٍ تَنَك، ولا يتألم...

((ليس الوجع هنا. الوجع في موضع آخر.

لكن من يستمع الآن إلى استغاثة القلب))؟[1]

يقف هذا المشهد في المقابل تماماً من المشهد الأول، إذ يصوّر البطل في لحظات ألمه، لكن الألم ليس جسدياً ولا مادياً، وإنّما هو انكسار في القلب، فبعد كل هذه المسيرة من

---

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، "واجب شخصي"، ص44.

البطولة والنضال، يجد البطل نفسه أمام حال تُغَيِّبُ فيه بطولته وتُهَمّشُ، مع أنّ البطل هو هو. وبنوع من تسلية النفس يجد البطل ما يبرر تلك النهاية المأساوية، يقول:

أحسّ بالجوع. تفقّد معلبات السردين والفول
فوجدها منتهية الصلاحية. ابتسم وغمغم:
"للبطولة أيضاً تاريخ انتهاء صلاحية"
وأدرك أنه قام بواجبه الوطنيّ![1]

وفي موضع آخر من قصيدة "هو، لا غيره" تتجلى صورة البطل المنكسر، الذي انتهت أسطورته/ بطولته، وتغيّرت صورته في عيون الناس:

هو، لا غيره، من ترجّل عن نجمةٍ
لم تصبه بأي أذى
قال: أسطورتي لن تعيش طويلاً
ولا صورتي في مخيلة الناس/
فلتمتحني الحقيقةُ[2]

وتتعمّق فكرة نهاية مسيرة البطولة أكثر حين لا يعود أحد يتذكر البطل كما يتذكر هو نفسه، يقول في قصيدة "تنسى، كأنك لم تكن":

تُنسى، كأنّكَ لم تَكُنْ
تُنْسَى كمصرع طائرٍ

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "واجب شخصي"، ص44.

(2) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "هو، لا غيره"، ص31.

كـكـنيسـةٍ مهجورةٍ تُنْسَى،

كـحـبٍّ عابرٍ

وكـوردةٍ في الليل ... تُنْسَى[1]

والصور الفنية "مصرع طائر"، "كنيسة مهجورة"، "حب عابر"، "وردة في الليل" تعزّز بؤرة النهاية المأساوية، وتعمّق شعور الألم والانكسار الذي يترسخ ويتنامى في نفس الشاعر.

وأمام هذا اليأس والإحباط والخذلان من هذا الواقع ونتائجه المخيبة لآمال البطل، بعد مشوار مضنٍ من السنوات الطوال من الكفاح والنضال أفنى فيها حياته من أجل تحقيق حلم لم يتحقق، وبنوع من الاغتراب النفسي، يصل إلى حد لا يريد فيه شيئاً، وإنّما راحته في موته:

وأُريد شيئاً واحداً ، لا غير،

شيئاً واحداً:

موتاً بسيطاً هادئاً

قد يُعَوِّضُني كثيراً أو قليلا

عن حياةٍ كنت أُحْصيها

دقائقَ

أو رحيلا[2]

وهذا لا يعدّ استسلاما بقدر ما يعد انكساراً ومرارة وألما حقيقيا يشعر به درويش، فهو يفضّل الموت على وضع قد يكسر نفسه وهيبته:

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عمّا فعلت، "تنسى كأنك لم تكن"، ص 75.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، "في مثل هذا اليوم"، ص32.

أَغار من الحصان: فإذا انكسرتْ ساقه وأحسّ
بإهـانة العجز عـن الـكر والفر في الريـح...
عالجوه برصـاصة الرحمة. وأنا، إذا انكسر
شـيء فـيّ جسديٌّ أو معنـوي، أُوصـي
بالبحث عن قاتل مـاهر، حتى لو كان من
أعدائي. سـأدفع له أَجرَهُ وثمنَ الرصـاصة.
سـأُقبِّلُ يـده والمسدَّس. وإذا كنتُ قادراً
على الكتابة، مَدَحْتُهُ بقصيدة عصماء، يختار
هو وزنها والقافية![1]

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، رصاصة الرحمة، ص172.

الفصل الثاني

الأنا في مرآة الذات

- المبحث الأول: انشطار الأنا وتجلياته
- المبحث الثاني: تجذير وجود الذات/ قصيدة السيرة الذاتية
- المبحث الثالث: اغتراب الأنا
- المبحث الرابع: نرجسية الأنا

الفصل الثاني

الأنا في مرآة الذات

مدخل

يقول محمود رجب: لا يقصد بالمرآة -بطبيعتها الفيزيائية- ذلك الشيء المصقول فحسب، وإنّما كل سطح تنعكس عليه أو فيه صورة الأشياء، أو ظلالها، أو خيالاتها وأشباحها، ابتداءً من صفحة الماء، أول مرآة حقيقية طبيعية في الوجود حتى شاشة السينما[1]. وأمّا انعكاس المرآة -فيزيائياً- فهو بالطبع كل ما يظهر على هذه الأسطح العاكسة من انعكاسات ومظاهر، هي عبارة عن ظواهر "محسوسة" نراها بالعين، ونشير إليها بالأصبع[2].

ويتابع محمود رجب قوله بأن المرآة قد تجاوزت طبيعتها الفيزيائية عند الفلاسفة والأدباء والشعراء، لتظهر على سبيل الرمز والتشبيه، حيث يكون الفعل عندهم أو القلب أو العالم أو الإنسان أو الذات أو ... {الخ} كالمرآة التي تعكس أصلاً أو حقيقية ما. وبذلك يكون انعكاس المرآة -مجازياً- لا يعبر بالضرورة عن الصورة الظاهرة لها، وإنما بحقيقتها التي لا تبدو للعيان مادياً، وما ينتج عنها من ظواهر "غير محسوسة" لا يدركها إلاّ "الفكر" وحده مثل المعرفة أو التأمل بإطلاق[3]. وهذا يتأتى من خلال الشعور والعقل لدى الكاتب أو الشاعر الذي لا يرى الأشياء على ما تبدو عليه ظاهرياً، ولكن يراها تبعاً لرؤيته الخاصة وما يتجلى في قلبه وعقله من أبعاد وانعكاسات للشكل المرئي.

ويتوقف علماء النفس طويلاً أمام تجربة المرآة، باعتبارها عاملاً مهماً في نمو الفرد وتطوره والشعور بذاته بصفة خاصة، وهم يرون أن ذلك يبدأ منذ صغره، حيث إن مواجهة

---

(1) محمود رجب، "المرآة والفلسفة"، حوليات كلية الآداب، الحولية الثانية الرسالة التاسعة في الفلسفة، جامعة الكويت، 1981، ص7.

(2) المرجع نفسه، ص 13.

(3) المرجع نفسه، ص 13.

الطفل لصورته في المرآة إنما هي عامل مهم من عوامل إدراكه الشعوري لوجوده الشخصي، من حيث هو كلية حيّة متمايزة عن الوسط الذي يعيش فيه، أي من حيث هو هوية شخصية مستقلة. ودراسة عالم النفس "جاك لاكان" الموسومة باسم "مرحلة المرآة من حيث هي عامل تشكيل لوظيفة الأنا" من أهم الدراسات تركيزاً على أهمية تجربة المرآة عند الطفل، وعلاقتها بغيرها من مراحل ارتقائية يمر بها الطفل في نموّه النفسي ليصبح فرداً سوياً متكاملاً. فهو يرى أن الطفل يستطيع التعرف على صورته في المرآة في سن مبكرة على أنها صورته وليس هو كأصل[1]. فالكشف الأعظم في تجربة المرآة عند الطفل هو في إدراكه أن "الأنا آخر" وأن "الآخر أنا". فالأنا الآخر، أي صورته في المرآة، هو أول آخر بالنسبة إليه، وبفضل هذا الشعور "بالآخرية" ينبثق عند الطفل الوعي بالأنا أو الذات متمايزاً عن الآخر[2].

لذلك تعد تجربة المرآة تجربة إنسانية بالغة العمق والتعقيد، كونها ترتكز على ضربين من الديالكتيك الأنا – الأنا الآخر، وديالكتيك الداخل – الخارج. فتجربة المرآة تتيح للإنسان إمكانية فريدة من نوعها، هو أن يعرف ذاته (الأنا) وأن يتعرف عليها من خلال "صورته" (الأنا الآخر) المنعكسة على سطح المرآة. ويدرك أن صورته ليست سوى صورة فقط، أي أنها شيء آخر" مختلف عن الأصل بالرغم من معرفته أنها "هي هو". فالإحساس "بالذاتية" أو "الهوية" يمر عند الإنسان عبر الإحساس "بالاختلاف" أو "الآخرية" إن لم يتوقف عليها[3]. فمن خلال إدراك الإنسان الاختلاف بينه "كأصل" (أنا) وبينه "كصورة " (أنا أخرى) ينبثق الوعي بالذات أو "الهوية الشخصية"[4].

ويعود محمود رجب للتركيز على أن هذا العالم الذي تكتشف فيه الذات نفسها (في المرآة وعند الآخر) عالم ليس فيه آخر بالمعنى الدقيق لكلمة "الآخر". إنه عالم "نرجس" الذي تفقد فيه الذات نفسها إذا لم تخرج من نفسها، كما حصل في أسطورة نرجس، ذلك الفتى الذي

---

(1) نيفين زيور، من النرجسية إلى مرحلة المرآة: قراءات في التحليل النفسي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2000، ص 129.

(2) محمود رجب، "المرآة والفلسفة"، ص 18.

(3) محمود رجب، "المرآة والفلسفة"، ص 14.

(4) المرجع نفسه، ص 16.

اكتشف صورته في صفحة الماء وظل أسيراً لصورته الجميلة حتى الموت والفناء. وهذه المرحلة من النرجسية مرحلة ضرورية، ذلك لأن الذات لكي تخرج منها، لابدّ أن تدخل فيها أولاً، فعلى الذات إذن أن تتمكن من تأكيد نفسها بوصفها "أنا" (ego) وذلك بتمايزها عن "الأنا الآخر"[1].

وأمّا مفهوم "الانعكاس" أو "تقنية الانعكاس" في المرآة فهو الذي يمكّن المرآة من مد نطاقها من المعنى الحقيقي الفيزيائي المحدد لها، إلى المعنى المجازي الواسع، فكل ظاهرة يتحقق فيها الانعكاس هي إذن ظاهرة مرآوية أو تشارك في تحقيق معنى المرآة[2]. وفعل الانعكاس المرآوي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفعل التأمل الانعكاسي، ولذلك يشار إلى التأمل والانعكاس بلفظة واحدة هي "Reflection"، فالتأمل الانعكاسي هو عملية يرتد فيها العقل إلى نفسه ليعيد النظر فيما يفعله أو يستبصره بهدف الفهم[3]. فتجربة التأمل الانعكاسي عكوف الذات على نفسها تتأملها باعتبارها مختلفة عن الموضوعات الأخرى التي تقوم خارجها.

وقد وظّف محمود درويش المرآة -في دواوينه الأخيرة- للكشف عن أعماق الذات وسبر أغوارها، في محاولة لتحقيق توازنها وإثبات وجودها وكينونتها. يقول جابر عصفور: ويمضي درويش في توظيف رمزية المرآة في مسار خاص لا ينفصل عن ثنائية الوعي الذي ينعكس على نفسه في الفعل المعرفي للتأمل حيث السؤال عن الكينونة وحضورها بوضع الذات موضع المساءلة أمام المرآة[4].

---

(1) المرجع نفسه، ص 21.

(2) سعيد توفيق، "فلسفة المرآة"، مقالة على شبكة الإنترنت:
http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=29535

(3) سعيد توفيق، "فلسفة المرآة"، مقالة على شبكة الإنترنت:
http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=29535

(4) جابر عصفور، "رمزية المرآة، قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش" مجلة العربي، العدد (587) تاريخ 1/10/2007، آداب، موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت:
http://www.alarabimag.com/common/help.htm

أَمَّا أَنت،
فالمرآةُ قد خَذَلَتْكَ،
أنْتَ ... ولَسْتَ أنتَ، تقولُ:
((أَين تركت وجهي؟))
ثم تبحثُ عن شعورك، خارج الأشياءِ،
بين سعادةٍ تبكي وإحبَاطٍ يُقَهْقِهُ...[1].

ويرى جابر عصفور في رمزية المرآة عند درويش دالاً على انشطار الوعي وانقسام الذات ما بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة، الأول يشدها إلى قبول ما هو واقع بينما يجذبها الثاني إلى النقيض، حيث البحث عن الشعر خارج المألوف والمعتاد والحضور المروّض في الوجود، ما بين المفارقات أو نوافر الأضداد. وهذا يتجلى في اللعب المتعمّد بضمير المخاطب في المقطع السابق (الذي ليس سوى ضمير المخاطب في فعل التجريد بمعناه البلاغي) حيث انقسام الذات بين "الأنت" الذي هو الأنا المرغوب فيه (مبدأ الواقع)، و"الأنت" الذي تريد أن تكونه الأنا وتشتهيه (مبدأ الرغبة)[2]. وإذا كان عصفور ينظر إلى المرآة من حيث دلالتها على انشطار الوعي وانقسام الذات ما بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة، فإنّ المرآة عند درويش لا تنفصل -في واقع الأمر- عن التحوّل الذي أصاب درويش في مسيرته الشعرية، من انتقاله من شاعر المقاومة المباشر في مرحلته الأولى إلى الشاعر الفردي الذاتي برؤيته الشعرية الرحبة للكون وللحياة وللوجود في المرحلة الثانية:

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، إن عدت وحدك، ص 36.

(2) جابر عصفور، رمزية المرآة، قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش، مجلة العربي، العدد(587) تاريخ 1/10/2007، آداب. موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت:
http://www.alarabimag.com/common/help.htm

وأَنا الغريبُ. تَعِبْتُ من "درب الحليب"

إلى الحبيب. تعبتُ من صِفَتي.

....

... وأَنْظُرُ نحو

نفسي في المرايا :

هل أَنا هُوَ؟

هَل أُؤدِّي جَيِّداً دوْرِي من الفصل

الأخيرِ؟ [1]

ودرويش من بعد خروجه من دائرة شعر المقاومة إلى الفضاء اللانهائي للشعر، وبغياب الحلم أو انهياره والشعور بقسوة الواقع أخذ يقف أمام مرآة نفسه في محاولة للبحث عن ذاته وتحقيق كينونته الجديدة. ومن وقوف الأنا أمام مرآة ذاتها وعلى نحو من اتساع الرؤيا وتكشفها يصل إلى معرفة ذاته ونفسه:

وجلستُ خلف الباب أنظُرُ:

هل أَنا هُوَ؟

هذه لُغَتي. وهذا الصوت وَخْزُ دمي

ولكن المؤلِّف آخَرٌ...

... ...

أَنَا مَنْ تَقُولُ له الحُروفُ الغامضاتُ:

اكتُبْ تَكُنْ!

واقرأْ تَجِدْ!

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص 455-456.

وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ، يَتَّحِدْ
ضدَّاكَ في المعنى ...
وباطِنُكَ الشفيفُ هُوَ القصيدُ[1]

القصيدة الجديدة عند درويش هي طريق معرفة الذات لنفسها، وهنا تعطي الحروف قوتها وسرها للشاعر، وتقول له "اكتب تكن!" ما تريد، فتصبح القصيدة محل توحّد ذات الشاعر وموطن ألقه الشفيف.

إنّ ما يهمنا –هنا– بالدرجة الأولى هو تلك العلاقة بين مفهوم "المرآة" ومفهوم "تأمل الذات" عند محمود درويش، بحيث تصبح الذات مرآة يطلّ منها الشاعر على عالمه الداخلي. ودواوين محمود درويش الأخيرة – قيد الدراسة – "تتميز بالحضور اللافت للذات التي تحدق في نفسها، وكأنها تراها في المرآة"[2]. فدرويش لكي يحقق وجوده وكينونته الجديدة، يقف كثيراً أمام مرآة ذاته ويواجهها وجهاً لوجه، ليكشف حقيقة الواقع الذي يعتمل بداخله من حالات متعددة ومتلونة. فإذا كان هناك سقوط أو صراع أو اضطراب فلا أقل من الاعتراف به بصدق في محاولة لمعالجته وتجاوزه. ومن خلال وقوف الأنا أمام مرآة ذاتها تظهر صور الأنا وحالاتها المتعددة في شعر محمود درويش، وهذا ما سنسلط عليه الضوء في الصفحات القادمة من خلال أربعة مباحث رئيسة تتناول حالات متعددة للأنا: انشطار الأنا وتجلياته؛ تجذير وجود الذات/ قصيدة السيرة الذاتية؛ اغتراب الأنا؛ نرجسية الأنا.

---

(1) محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، الجدارية، ص 456 – 457.

(2) جابر عصفور، "رمزية المرآة، قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش"، **مجلة العربي**، العدد(587) تاريخ 1/ 10/ 2007، آداب. موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت:
http://www.alarabimag.com/common/help.htm

المبحث الأول

انشطار الأنا وتجلياته

قبل أن نعالج ظاهرة انشطار الأنا وتعدد الذات بوصفها آلية فنية وظفها محمود درويش للتعبير عن خبرته الذاتية، وحالته النفسية على المستوى الفردي، ينبغي أن نشير إلى أبعاد هذه الظاهرة من حيث مرجعيتها في علم النفس، والتي تشكل المهاد الأساسي والمنطلق الأوّلي الذي ستركز عليه رؤيتنا لظاهرة انشطار الأنا عند درويش وتجلياته المتعددة.

يعرّف "انشطار الأنا" في "موسوعة علم النفس والتحليل النفسي" بأنه: انقسام الأنا إلى قسمين أو أكثر، يتخذ كل منهما موقفاً مغايراً من الواقع، أو من الدوافع بحيث يحبذ أحدهما دافعاً معيناً، بينما يعارضه أو ينفيه الجزء الآخر من الأنا، أو ربما يتبنى دافعاً آخر لتحقيقه. وهذان الموقفان يتواجدان جنباً إلى جنب، يمارس كل منهما تأثيره على الأنا دون أن يؤثر أحدهما على الأخر[1]. ويعتبر الانشطار (Splitting)، بعلم النفس، أحد أهم الآليات الدفاعية التي تقوم بها الأنا للحفاظ على ذاتها. فمصطلح آليات الدفاع أو ميكانيزمات الدفاع (Defence Mechanisms) يشير إلى الأساليب التي تستخدمها الأنا في صراعاتها ونضالها ضد التصورات والأفكار والوجدانات الأليمة غير المحتملة[2]، بحيث يلجأ إليها الفرد في حالة عجزه عن مواجهة مشكلاته ومشكلات عصره. فالأنا قد تتعرض لخيبة الأمل، والواقع السائد المفارق لأحلامها ولطموحاتها ولمثاليتها، مما يعرضها لخطر الإحباط والانكسار، وفي محاولة الفرد لمقاومة هذا الإحباط يلجأ إلى إحدى الأساليب الدفاعية بقصد تحقيق نوع من التكيف والتوازن الهادف إلى تخفيف حدّة التوتر الناتج عن الإحباط[3]، وإلى

---

(1) فرج عبد القادر طه، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، الطبعة الثانية، دار غريب، القاهرة، 2003، ص 132.

(2) أنا فرويد، الأنا وميكانيزمات الدفاع، ترجمة صلاح مخيمر، عبده ميخائيل رزق، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972، ص46-47.

(3) "ميكانيزمات الدفاع"، مقالة على شبكة الانترنت: http://majdah.maktoob.com/vb/majdah114015

بناء تناسق داخلي لـدى الفـرد يـساعده علـى تكـوين توافـق أفـضل، خـصوصاً في المواقـف الحياتية الضاغطة.

ويعد فرويد أول مـن أدخـل مفهـوم آليـات الـدفاع، ليـشير إلى مجموعـة الأسـاليب العقلية اللاشعورية التي يلجأ إليها الفرد لنقض الدوافع والصراعات والإحباطـات الـتي تمثـل تهديداً للأنا[1] (2). ويتلخص لجوء الفرد لهـذه الآليـات في تجنـب حـالات القلـق المضطربة والمتصارعة التي يتعرض لها في حياته، وما يصاحبها من شعور الفرد بالإثم والإحباط حيالهـا، وتهدف إلى التقليل من الصراعات في داخله، ولحماية ذاته من الانسحاق إزاء ظروف الواقـع القاسية. ومن هذه الآليات الدفاعية: انشطار الأنا، الإسـقاط، التحويـل، التبريـر، التوحـد... وغيرها.

و"انشطار الأنا" مظهر أساسي في بنية الأنا في شعر محمود درويش في دواوينـه الأخـيرة -قيد الدراسة- يدل دلالة مباشرة على عمـق الحالـة النفـسية والـشعورية الملازمـة للـشاعر، وإحساسه المستمر بالانكسار والإحباط من جراء قسوة الواقع، ومجريات الأوضـاع الـسياسية والثقافية والاجتماعية السائدة التي تخالف القيم المثالية التي كان يحلـم بهـا الـشاعر ويتمناهـا، إلى جانب القيم الزائفة والأحلام المنهارة التي تشكل البؤرة الأساسية والمركزية الـتي يتمحـور حولها صراع الأنا مع نفسها ومعاناتها مع ذاتها. هذا الانشطار في الأنا في شعر درويش يمثـل العملية التي تحاول الأنا من خلاله تحقيق ذاتها وكينونتها والمحافظة علـى نفـسها في مواجهتهـا لأزمتها، وبما تولّد لديها من شعور الإحباط والانكسار في اتجاه دفاعي معاكس لهـذه الأزمـة. ظهر الانشطار في الأنا. والانشطار عند محمود درويش قائم أساساً علـى مبـدأ الـصراع بـين "أنانيين" لدى الشاعر. وبالعودة إلى ما عالجناه في الفصل الأول مـن تحـوّل الأنـا الـشاعرة مـن المرحلة الجماعية إلى المرحلة الفردية، فإن ثنائيـة الـذات/ انـشطارها -كمـا يـشير إليهـا خالـد الجبر- إنما تتجلى في ثنائية ضدية طرفاها متناقضان تمـام التنـاقض، وهمـا طرفـان يمثـل كـل منهما الذات في مرحلتين مختلفتين؛ أي أن أحدهما يمثل "الـذات قـديماً"، والآخـر يمثـل "الـذات

[1] http://www.ppu-stu.com/vb/showthread.php?t=34201

الفردية الحاضرة" ورؤيتها للشعر وللحياة والكون والإنسان[1]. "فنقطة التحول الرئيسية في مسيرة درويش الشعرية التي تتمثل في فراقه الشاعر المغني الذي كان ليصبح ما يريد"[2] هي أساس انشطار الأنا إلى نصفين، يحاور أحدهما الآخر. أما الأول: فيمثل درويش الحقيقي القائم الآن "أنا الحاضر" والذي تريد الأنا أن تكونه وترغب فيه بشدة، وأمّا الثاني: فيمثل درويش في الزمن الماضي "أنا الماضي" الذي هو الأنا المرغوب عنه لدى الشاعر. والعملية تتمثل بحضور الأنا القديمة التي انتهت وفنيت إلى جانب الأنا الشخصية الحاضرة.

هل تذكّرتِني يا غريبةُ؟ هل أُشبه
الشاعر الرعويَّ القديمَ الذي توَّجَتْهُ
النجومُ مليكاً على الليل، ثم تنازل
عن عرشه حين أَرسلته راعياً
للغيوم؟ تقول: وهل يشبه اليومُ أمسِ
كأنّك أَنتَ...[3]

... ...

هل كان ذاك الذي كُنْتُهُ _ هُوَ؟
أم كان ذاك الذي لم أكنه _ أنا؟[4]

ويرى جابر عصفور في انشطار الأنا إلى نصفين، أنّ أحدهما يخضع لمبدأ الواقع، والآخر لمبدأ الرغبة[5]. ومن وجهة نظره تكون الذات الأخرى الناتجة عن الانشطار مرآة

---

(1) خالد الجبر، غواية سيدوري: قراءات في شعر محمود درويش، دار جرير، عمان، 2009، ص103.

(2) زياد الزعبي، مقدمة كتاب غواية سيدوري: قراءات في شعر محمود درويش، ص12.

(3) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "منفى(1) نهار الثلاثاء والجو صافٍ"، ص115.

(4) المصدر نفسه، ص118.

(5) جابر عصفور، "تجليات القرين" مجلة العربي، العدد(588) تاريخ 1/ 11/ 2007، آداب. موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/common/help.htm

معرفية يتأمل فيها الوعي نفسه، فيغدو الناظر والمنظور إليه، وذلك بما يجعل من تقنية الانشطار - كما يرى- وما ينتج عنها من تجليات للذات الأخرى تقنية موازية لتقنية المرآة، يجمع بينها فعل التعرف الذي يضع الوعي نفسه موضع المساءلة أو التأمل الذي يزيده معرفة وإدراكاً بكينونته سواء في حضورها الذاتي، أو حضورها العلائقي، حيث تغدو الذات في علاقة مع غيرها[1]. هذا المنظور عند عصفور "يجعل من الذات الأخرى تعويضاً متمرداً على الضغوط التي تواجهها الذات الأولى"[2]. وهذا ما يتفق تماماً مع توجّهنا لاعتبار عملية الانشطار بحد ذاتها عملية دفاعية تقوم بها الذات الأصلية في مواجهة أزمتها النفسية. إلاّ أننا نختلف مع عصفور في توجيهه الأول، ذلك أنّ الانشطار -من وجهة نظرنا- غير قائم على مبدأي الرغبة والواقع، إنه -في حقيقة الأمر- انشطار قائم بين "أنيين" تمثلان الشاعر/ الذات الحاضرة الأصلية، والذات الأخرى الناتجة عن الانشطار. "إنه الشاعر في الماضي الذي ما زال يشكل شطر الشاعر الحاضر، نصفه الآخر الذي يختلف عنه في صورته وفي شكله، ولكنه لا يفارقه، ومهما حاول الشاعر أن يتجاهله، أو ينكره فهو معه"[3]. ويمكن القول بأن الفاعل في انشطار الأنا إنما هو مقترن بالزمان بالدرجة الأولى، بمعنى أنّ إطار الانشطار إطار زماني. وبهذا يصبح الانشطار ثنائية في مظهريها، "الأنا/ الماضي"، "الأنا/ الحاضر"، وتحيل الثنائية دائما إلى ترجيح كفة اللحظة الحاضرة التي تمثل وعياً نوعياً بالذات. يظهر هذا جلياً في قصيدة "قال الميافر للمسافر: لن نعود كما...":

للسلام عليَّ بين قصيدتينِ:

... ...

أأَنا؟

---

(1) المرجع نفسه.

(2) جابر عصفور، "تجليات القرين"، مجلة العربي، العدد(588) تاريخ 1/ 11/ 2007، آداب. موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/common/help.htm

(3) علاء الدين إسماعيل العرموطي، تجليات القرين في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2009، ص85.

أأنا هنالك .... أم هنا؟

في كُلِّ ((أنتَ)) أنا،

أنا أنتَ المُخاطَبُ، ليس منفى

أن أكونكَ. ليس منفى

أن تكونَ أنايَ أنتَ. وليس منفى

أن يكون البحرُ والصحراءُ

أُغنيةَ المسافرِ للمسافرِ:

لَنْ أعودَ، كما ذَهَبْتُ،

ولن أَعُودَ ... ولو لماما! [1]

فانشطار الأنا يجسّده انشطار القصيدة إلى قصيدتين في المقطع السابق، وإذا كانت القصيدة الأولى تجسد الأنا الجماعية في مرحلتها الشعرية الأولى، فإن القصيدة الثانية تجسد الأنا الفردية للشاعر في رؤيته الجديدة للذات والشعر والعالم.

وفي قصيدة "ضباب كثيف على الجسر" يشير درويش بوضوح إلى حالة الانشطار التي يعيشها. يقول:

أنا اثنان في واحد

أم أنا

واحدٌ يتشظى إلى اثنين

يا جسرُ يا جسرُ

أيّ الشتيتَيْنِ منا أنا؟ [2]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "قال المسافر للمسافر: لن نعود كما..."، ص379-380.

(2) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "منفى(2) ضباب كثيف على الجسر"، ص 136.

وقد لا يقتصر الانشطار عند محمود درويش على شطرين أو نصفين -وهو الغالب- فقد يمتد إلى عدد لانهائي من الانشطارات، والهدف هو أن يعرف درويش من يكون وماذا يكون لكي يكون ما يريده:

الآن، أنت اثنان، أنت ثلاثة، عشرون
ألفٌ، كيف تعرف في زحامك من تكون؟
الآن، كنت
الآن، سوف تكونْ
فاعرف من تكون ... لكي تكونْ [1]

والانشطار عند درويش قد ظهر بعدة تجليات للذات الأخرى المنشطرة: الشبح، الصورة، الظل، القرين، الاسم. وتعدد تجليات الانشطار ناتج طبيعي، أولاً "لاقترانه بتعدد أشكال التأمل في الذات وتنوع مواقفه، وثانياً لحرص الذات الشاعرة على اقتناص الآخر الشخصي ومراوغة تجلياته المتعددة"[2] التي من أهمها: الشبح، الصورة، الظل، القرين، الاسم.

الشبح:

تعرّف الأشباح بأنها حضور أرواح الموتى بشكل مرئي للأحياء[3]. وهي إن بدت فإنها تبدو شاحبة غير واضحة المعالم، وتظهر وتختفي من دون أن تترك أي أثر يدل عليها. وتظهر الأشباح لسبب خاص بهدف توصيل رسالة إنذار للأحياء من أفراد الأسرة أو

---

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "هنا الآن وهنا الآن"، ص18.

(2) جابر عصفور، "تجليات القرين"، مجلة العربي، العدد(588) تاريخ 1/ 11/ 2007، آداب. موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت.

(3) http://www.rewayat2.com/vb/showthread.php?t=25741&page=2

الأصدقاء. وفي هذه الحالة، يكون الشبح روحاً مسالمة خيّرة. وإمّا أن يكون هدفها في الظهور الشر والإيذاء وأخذ الثأر، ففي هذه الحالة يكون الشبح روحاً عدائية مؤذية[1].

ظهر الشبح كتجلٍ دال على انشطار الأنا إلى نصفين منذ ديوان درويش "لماذا تركت الحصان وحيداً" في قصيدة "أرى شبحي قادما من بعيد"، فهو يوحي منذ عنوان القصيدة بحالة من الانقسام في الأنا، يتجلى في ضمير الفاعل المستتر "أنا" للفعل "رأى"، والشبح القادم من بعيد والذي تعود ملكيته للشاعر أيضاً (من خلال ضمير المتكلم المتصل في "شبحي") للدلالة على حالة الانفصال بين الشاعر وشبحه؛ يقول:

أُطلُّ، كشرفة بَيْتٍ، على ما أُريدْ
أُطلُّ على شَبَحي
قادماً
من
بعيد[2]

والفعل "أطل" مرتبط بدرويش الحاضر/ الآن، الذي يقوم بفعل الإطلالة على داخله في محاولة لاستكشاف النفس والوصول إلى الرؤيا الحقة والمعرفة الكاملة. ويشبه درويش فعل الإطلالة بـ"شرفة البيت" التي تحتل أهمية كونها تشكل إلى جانب الشباك/ النافذة بؤرة الإطلالة من الداخل إلى الخارج، فهي نقطة انبثاق الرؤية التي توصل إلى المعرفة. وفي حالة الشاعر فإنه حينما يطل على داخله فانه يرى نصفه الآخر/ شبحه قادماً إليه، وعائداً إليه من بعيد، وهو يمثل درويش في الزمن الماضي، الذي فني، لكنه يظل دائم الحضور يظهر ويختفي، يرافق الشاعر أينما ذهب.

---

(1) http://www.rewayat2.com/vb/showthread.php?t=25741&page=2

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، أرى شبحي قادما من بعيد"، ص281.

وهذا الشبح/ الأنا الماضية يرافق الشاعر حتى في أشد اللحظات حصاراً ووحدةً، بل يصبح حضور الشبح الذي يوحي بالفزع والخوف من قِبَل المشاهد دلالة مفارقة عند درويش، حيث يصبح أنيساً له، يقاسمه قدحه في كثافة الليل. يقول درويش في ديوانه "حالة حصار" الذي يصوّر فيه حصار المكان وحصار النفس الداخلية داخل الحصار الخارجي:

سلامٌ على مَنْ يُقَاسِمُني قَدَحي
في كثافة لَيْلٍ يفيضُ من المقعدَيْن
سلامٌ على شَبَحي![1]

يمثّل حضور الشبح حضور الماضي نفسه، الماضي الذي يؤنس الشاعر، فسلام الشاعر الحاضر على شبحه/ نصفه الآخر الذي يمثل الزمن الماضي، ومقاسمة القدح، وكثافة الليل كلها علامات تبين حالة من محاولة الاتصال بين الأنيين في نفس الشاعر. وإذا كانت كثافة الليل تحيل إلى نبع الإبداع كما يرى جابر عصفور[2]، فإن حالة الإبداع الشعري هذه تتطلب حضور الماضي إلى جانب الحاضر ليتجلى الإبداع الحقيقي. ونلاحظ في هذا المقطع أن الشبح ظل صامتاً لا يتكلم، وهذا يتوافق مع طبيعة الأشباح، فهي قلما تتكلم[3]. إلا أنها أحياناً أخرى تتكلم، وربما تصرخ كما في قصيدة درويش "طريق الساحل". فحينما يجد درويش الحاضر طريق الشعر أمامه مسدودة، يصرخ به شبحه ناصحاً ومرشداً ومشجعاً له:

طريقٌ يَسُدّ عليَّ الطريق
فيصرخُ بي شَبَحي:
إنْ

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "حالة حصار"، ص 258.

(2) جابر عصفور، "تجليات القرين"، مجلة العربي، العدد(588) تاريخ 1/ 11/ 2007، آداب. موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/common/help.htm

(3) http://www.rewayat2.com/vb/showthread.php?t=25741&page=2

أردتَ

الوصولَ

إلى

نفسك الجامحةْ

فلا

تَسْلُكِ

الطُّرْقَ الواضحةْ![1]

فهنا يصبح الشبح الذي يمثل الشاعر في الزمن الماضي ناصحاً يدفع الشاعر باتجاه الشعر الحق، الذي إن أراد صاحبه التميز والوصول إلى مرحلة الإبداع والرؤيا الخالصة ينبغي أن لا يسلك الطرق التقليدية الواضحة، بل يبحث عن الطرق المبدعة المبتكرة. وكأن الشبح هنا يشجع الشاعر الحاضر في طريقته الشعرية الجديدة الباحثة في أغوار الذات والنفس والعالم. وقد حاول درويش في نصه هذا أن يوظف تشكيلاً بصرياً خاصاً لتعميق دلالة المعنى من خلال "تغيير اتجاه السطر الشعري بتوجيهه في اتجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصرية معينة"[2]. فقد عمد إلى تغيير اتجاه السطر الشعري من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل تدريجياً إلى الأسفل في قوله "إن أردت الوصول" و"فلا تسلك الطرق الواضحة" ليسجّل للمتلقي امتداد نبرة الصوت وارتفاعها وحدّتها في الصرخة التي يخاطبه بها الشبح تسجيلاً بصرياً.

أما التحول الآخر للشبح فإنه يظهر في "الجدارية"، لا ليمثل الشاعر القديم في الزمن الماضي، وإنّما ليمثّل درويش نفسه في الزمن الحاضر، كنوع من تبادل الأدوار. وهنا لا يظهر طرفا الانشطار معاً، وإنما يظهر الشبح وحده في حوار مع سجّانه:

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، "طريق الساحل"، ص132-133.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004): بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي، الرياض، 2008، ص179.

قلتُ للسّجّان عند الشاطئ الغربيّ:

_ هل أَنت ابنُ سجّاني القديمِ؟

_ نعم!

_ فأين أَبوك؟

قال: أَبي توفّيَ منذ سنين.

... ...

... وأوصاني

بأن أَحمي المدينةَ من نشيدكَ...

قُلْتُ: مَنْذُ متى تراقبني وتسجن

في نفسَكَ؟

قال: منذ كتبتَ أُولى أُغنياتك

... ...

فقلتُ: كُنْ مَنْ أَنتَ. لكني ذهبتُ.

ومَنْ تراه الآن ليس أنا، أنا شَبَحي [1]

وقول الشاعر لكني ذهبت/ ومن تراه الآن ليس أنا، أنا شبحي" لسجانه الذي ورث مهمة والده ووظيفته في حماية المدينة من نشيد الشاعر القديم في الزمن الماضي، وطلب درويش من السجان أن يريح نفسه ولا يكلف نفسه عناء مراقبته ويمضي إلى سبيله ليكون ما يريد، دليل على أن الشبح هنا يمثل درويش الحاضر في الزمن القائم في رؤيته الجديدة. لكن، على الرغم من ذلك يرفض السجان أن يتخلى عن وصية والده بحماية المدينة من نشيد الشاعر حتى بعد أن عرف أن الشاعر تغيّر، ويظلّ متوجساً من الشاعر ويرى أن هذا

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص526-528.

الشبح/الشاعر الحاضر ما هو – في حقيقة الأمر– إلاّ صدى للشاعر القديم، لذلك لا يرى بينهما فرقاً:

فقال: كفى! ألستَ اسمَ الصدى
الحجريِّ؟ لم تذهَبْ ولم تَرْجِعْ إذاً.
... ...
قلتُ: هل ما زلتُ موجوداً
هنا؟ أأَنَا طليقٌ أو سجينٌ دون
أن أدري ...
قال لي: أَنتَ السجينُ، سجينُ
نفسِكَ والحنين. ... [1]

ومن إصرار السجان على متابعة مهمته في حفظ المدينة من شعر الشاعر، يتشكك درويش في نفسه أهو طليق أم ما زال سجيناً، لتأتيه الإجابة من السجان نفسه أن الشاعر الحاضر/الشبح ما زال سجين الذكريات وسجين الماضي. ولعل هذا الحنين الدائم والمتجدد إلى الماضي القديم هو ما يفسّر حالة الانشطار التي يمر بها الشاعر.

الصورة:

أما التجلي الآخر لحالة الانشطار بين الشاعر في الزمن الحاضر والشاعر في الماضي، فيظهر من خلال الصورة الشخصية (Portrait) التي تعد الخزينة الحية والدائمة، التي لديها القدرة الكامنة على الاحتفاظ بتفاصيل صورة صاحبها وملامحه الخاصة وقسمات وجهه، ومن ثم البوح بها في زمن آخر. الصورة مصدر مهم بل هي وثيقة إثبات، فالتقاط الصورة

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص528.

هو اقتناص لحظة وموقف وحالة ستمضي، وتسجيلها والاحتفاظ بها إلى زمن آخر. تظهر الصورة عند درويش في قصيدة "في بيت أمي" في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" لتمثل الشاعر القديم في الزمن الماضي:

في بيت أُمِّي صُورَتي ترنو إليَّ
ولا تكفُّ عن السؤالِ:
أأَنت، يا ضَيْفي، أنا؟
هل كنتَ في العشرينَ من عُمْري،
بلا نظّارةٍ طبيّةٍ،
وبلا حقائبَ؟
... ...
ويا ضيفي ... أأنتَ أنا كما كنا؟
فَمَنْ منّا تنصَّلَ من ملامحِهِ؟
أتذكُرُ حافرَ الفَرَسِ الحرونِ على جبينكَ
أَم مَسَحْتَ الجُرْحَ بالمكياج... (1)

تظهر الصورة هنا التي تمثل الشاعر القديم صورة ناطقة معبرة ترنو إلى الشاعر الحاضر الضيف، لذلك لا تكف عن توجيه الأسئلة له لتتأكد من وحدتها معه ومن اتصالها به، فهي تريد أن تظل لصيقة به. وكما كان الشبح يلاحق الشاعر، فإن الصورة هنا تلاحق الشاعر أيضاً. لذلك تحاول أن تذكره أنه كان في العشرين من العمر تماماً كما في الصورة، وتحاول أن تذكره بالجرح على جبينه حتى لو حاول الشاعر الحاضر أن يخفيه. والصورة

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، في بيت أمي، ص27-28.

تستفز الشاعر بسؤالها: "من منا تنصّل من ملامحه؟". ومن إلحاحها على الشاعر يأتي جواب الشاعر مباشراً:

قلت: يا هذا، أنا هُوَ أنت

... ...

وقفزت عن هذا الجدار لكي أرى

ما لا يُرى

وأَقيسَ عُمْقَ الهاوية[1]

من هنا يعترف الشاعر الحاضر أنه هو نفسه الشاعر في الماضي/ الصورة، ولكنه تخلى عن صورته القديمة وتحوّل إلى صورة جديدة لكي يحلق عالياً في سماء الشعر اللانهائية ليرى ما لا يرى، وليسمع صدى قلبه، تماماً كما يقول في جداريته:

... لم أُغيِّرْ غَيْرَ

إيقاعي لأَسمَعَ صوتَ قلبي واضحاً[2]

الظـل:

الظل – فيزيائياً– هو الخيال الناتج عن سقوط أشعة الشمس على جسم معين، والظل ملازم للأصل قد يصغر وقد يكبر تبعا لزاوية سقوط الشمس، وإذا كانت الشمس عمودية على رأس الجسم/ الشخص فإن الظل يلبس الجسم ولا يظهر له أي ظل[3]. يوظّف درويش الظل للدلالة على ثنائية الأنا التي انقسمت إلى اثنين، فيكشف الظل عن حالة

---

(1) محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، "لا تعتذر عما فعلت"، في بيت أمي، ص27-28.

(2) المصدر نفسه، "الجدارية"، ص524.

(3) ميكانيكية الظل: http://www.alargam.com/maths/falak/ragm65.htm

الانشطار الذي أصاب الأنا في رحلتها نحو تحقيق حلمها، في وقت كانت فيه الأنا وظلّها متّحدين، وبانهيار الحلم لم يعد بمقدور الأنا الحفاظ على ذلك الاتحاد بينها وبين ظلّها، لذلك تقرر الأنا أن تفارق ظلها:

... . وها هنا قالت
لي العرّافةُ: احذرْ شارع الإسفلت
والعربات وامشِ على زفيرك. ها هنا
أرخيتُ ظلّي وانتظرتُ، اخْتَرْتُ أَصغرَ
صخرةٍ وَسَهِرْتُ. كَسَّرْتُ الخرافة وانكسرتُ.
ودُرْتُ حول البئر حتى طِرْتُ من نفسي
إلى ما ليس منها...[1]

والعرّافة هنا تقدّم نصيحة للشاعر بأن يحذر السير في الطرق المعبّدة السهلة الإسفلتية، وأن يشق طريقه الخاص ويمشي على هواه، وكأنّها تحرّض الشاعر على سلك طرق الشعر الجديدة التي يبحث عنها الشاعر الجديد فيه، لذلك يقرر الشاعر أخيراً أن ينطلق في فضاء الشعر الرحب ويترك "الظل/ الشاعر في الزمن الماضي" إلى جانب البئر التي تحيل إلى فلسطين، أمّا هو فيطير عالياً ويحلق مرتفعاً.

وأمّا في قصيدة "الظل" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت"، يوظّف درويش الظل بتقنيته الفيزيائية لإبراز هاجس الانشطار في الأنا الذي لا يفارق الشاعر كما الظل لا يفارق صاحبه:

الظلُّ، لا ذَكَرٌ ولا أُنثى

... ...

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عمّا فعلت"، "لم أعتذر للبئر"، ص37-38.

يتبعُني، ويكبرُ ثمّ يصغرُ
كُنْتُ أَمشي. كان يمشي
كنت أَجلسُ. كان يجلسُ
كنت أركضُ. كان يركضُ
قلت: أَخدعُهُ وأَخلَعُ معطفي الكُحْليَّ
قلّدني، وأَلقى عنه معطفَهُ الرماديَّ...
استدرتُ إلى الطريق الجانبيّةِ
فاستدار إلى الطريق الجانبيّةِ.
قُلتُ: أَخدعُهُ وأخرجُ من غروب مدينتي
فرأيتُهُ يمشي أمامي[1]

والظل كما يظهر في المقطع السابق ظل متحرك لكنه صامت لا يتكلم ولا يتحاور مع الشاعر، بل إن درويش لم ينطق الظل حتى يعمق حالة الانشطار الدائم التي يعيش فيها، وليبين استمرار حضور الأنا الماضية حتى لو لم تتكلم أو تبدي أي فعل. لذلك يركز درويش على ملاحقة الظل وملازمته له، هذه الملاحقة والملازمة التي أتعبته وأرهقته، وكشفت عن إحساسه العميق بهذه الثنائية في نفسه. لذلك يعمد إلى محاولات للتخلص من الظل من خلال تتابع الأفعال "أجلس، أمشي، أركض، أخدعه وأخرج، استدرت". ويتابع درويش في مراوغة الظل للتخلص منه:

فقلتُ: إذنْ، سأتبعُهُ لأخدَعَهُ
سأتبعُ ببَّغاءَ الشكل سُخْرِيَةً
أُقلّد ما يُقَلّدني

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عما فعلت"، "الظل"، ص87.

لكي يَقَعَ الشبيهُ على الشبيه
فلا أراهُ، ولا يراني[1].

كأنّ الأنا -هنا- لا يمكن أن تصل إلى تحقيق وجودها إلاّ حينما يدخل الظل في حالة الفناء ويختفي. ولعل سبب رغبة الأنا في الخلاص من الظل وما يمثّله هو شعورها بأن الآخر/المتلقي لا يراها هي (الأنا في الزمن الحاضر)، بل لا يلتفت إلاّ إلى ظلّها (الأنا في الزمن الماضي)، لذلك تحاول أن تتخلص منه لتظهر هي وتبرز.

وأمّا في "الجدارية" فيظهر الظل صامتاً كذلك، إلاّ أنّ درويش هنا يعمد إلى مواجهة الظل وعدم محاولة الهرب أو التخلص منه. لذلك يعمد إلى التكلم معه في محاولة للرجوع إلى الماضي، وهذه إشارة إلى حالة الحنين إلى الماضي التي تتلبس الشاعر. فإذا كانت الصورة المعلقة على الجدار في قصيدة "في بيت أمي" هي التي تحاول أن تتعرف على الشاعر كي تؤكد توحّدها معه واتصالها به، فإنّ الشاعر هنا هو الذي يبادر في محاولة الاتصال بالظل. يقول:

- أَتعرفني؟
سألتُ الظلَّ قرب السورِ،
فانتبهتْ فتاةٌ ترتدي ناراً،
وقالت: هل تُكَلِّمني؟
فقلتُ: أُكَلِّمُ الشَبَحَ القرينَ
فتمتمتْ: مجنونُ ليلى آخرٌ يتفقَّدُ
الأطلالَ[2]،

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، "الظل"، ص87.
(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص525.

ودرويش هنا يجعل من الظل رديفاً للشبح والقرين باعتبارهـا كلـها تـشكل خطوطـاً موازية تمثل الأنا الأخرى المنشطرة عن الذات؛ أنا الشاعر في الـزمن الماضـي. وهـذه المحاولـة للاتصال مع الظل هي محاولة للرجوع إلى الزمن الماضي بحيث تصبح صورة الـشاعر الحاضـر في رجوعه إلى الزمن الماضي تقابـل صـورة المحـب، مجنون ليلـى في زيارتـه لأطـلال حبيبتـه. ومدلول الصورة التي لجأ إليها درويش قائم على الحنين والحب والذكرى. وهذه المحاولة مـن الاتصال مع الظل والكلام معه تتبعها محاولة أخرى في قـصيدة "حالـة حـصار" حيـث يهمـس درويش لظله الذي يمثل نصفه الآخر، والهمس خفـوت الـصوت لجعـل الكـلام أكثـر سـرية وخصوصية بين المتحدثَيْن:

أمَّا أنا، فسأهمسُ للظلّ: لو
كان تاريخُ هذا المكانِ أقلَّ زحاماً
لكانت مدائحُنا للتضاريس في
شَجَر الحَوْرِ ... أكثرْ![1]

ويشير درويش في ما همس به إلى ظله إلى أثر المكان/ فلسطين علـى شـعر شـعرائها، فلو لم تحملهم عبء تاريخها الطويـل لكـان باسـتطاعتهم أن يلتفتـوا إلى الحيـاة الطبيعيـة وإلى تضاريسها، ولكان هناك شعر في الجمال أكثر.

القـرين:

يعرّف جابر عصفور القرين بأنه: آخر تخلقه الشخـصية، أي أنـه ذات منقـسمة علـى نفسها[2]. ويتابع قوله: "يبدو القرين لازمة من لوازم صراع غير معلن بـين الـدوافع المتناقـضة

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "حالة حصار" ص205.

(2) جابر عصفور، "تجليات القرين" مجلة العربي، العدد(588) تاريخ 1/ 11/ 2007، آداب. موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/common/help.htm

المتصارعة للذات أو يغدو مرآة معرفية يتأمل فيها الوعي نفسه، فيغدو الناظر والمنظور إليه"[1]. وتوجيه عصفور هذا يفيدنا كثيراً، حيث يغدو القرين دالاً على انشطار الأنا نتيجة صراعاتها الخارجية، ولتحقيق التوازن للأنا حين يغدو القرين مرآة معرفية تستطلع الأنا فيها حالها. يظهر القرين في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" في قصيدة "البئر" بشكل صريح. يقول درويش:

قد كنتُ أَمشي حَذْوَ نفسيْ: كُن قويّاً
يا قريني، وارفعِ الماضي كقرنَيْ ماعزٍ
بيديكَ، واجلسْ قرب بئرك. رُبَّما التفتتْ
إليكَ أيائلُ الوادي ... ولاح الصوتُ_
صوتُك صورةً حجريَّةً للحاضر المكسورِ...[2]

فالشاعر في وحدته وإحساسه ربما بالضعف يلتفت إلى قرينه/ الشاعر الماضي ليشجعه ويطلب منه أن يكون قوياً بماضيه ويرفعه عاليا ليستمد الشاعر قوته منه، وأن يحفظ مكانه قرب البئر الذي يحيل إلى المكان/ فلسطين. ويحيل الصوت الحجري إلى صوت الأنا وقت تفرّدها وتوحّدها قبل انشطارها وانهيار حلمها، وهذا يستدعي تلقائياً الطرف الثاني من المقابلة، صوت الأنا في الزمن الحاضر حيث انكسر الصوت بانكسار الواقع وانشطرت الأنا وتعددت.

وأما في قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" يظهر الشاعر وقرينه في حوار ظاهر بينهما، ولقاء الشاعر والقرين لقاء يكمل فيه كل منهما الآخر:

---

(1) المرجع نفسه.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، "البئر"، ص336.

أَلم نفترق؟ قلتُ، قال : بلى.
لَكَ مني رجوعُ الخيال إلى الواقعيّ
ولي منك تُفّاحة الجاذبيّةِ[1]

ولقاء الماضي في الحاضر هو رجوع "الذكريات/ الخيال" إلى الزمن "الحاضر/ الواقع". ودرويش بقوله "تفاحة الجاذبية" يذكرنا بتفاحة نيوتن واكتشافه للجاذبية الأرضية. فالماضي يشد بجاذبيته تفاحة الحاضر لتحقيق اللقاء، وعندما يتحقق اللقاء لا يبقى الشاعر وقرينه في الزمن الحاضر وإنما يعودان معا إلى هناك إلى الماضي:

قلت: إلى أَين تأخذني؟
قال: صوب البداية، حيث وُلِدْتَ
هنا، أنت واسمك/
... .
أنا هو، يمشي عليَّ، وأَساله:
هل تذكرتَ شيئاً هنا؟
خَفِّف الوطءَ عند التذكُّر،
فالأرض حبلى بنا .
... ...
تلك آثارنا، مثل وَشْم يدٍ في
معلقة الشاعر الجاهليّ، تمر بنا
ونمرُّ بها ...[2]

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "منفى (3) كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي"، ص153.
[2] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "منفى(3) كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي"، ص154-156.

والبداية تمثل المكان فلسطين حيث ولد الشاعر وولد اسمه الشعري، وحيث الماضي مليء بالذكريات فهو موطن ذاكرة الشاعر الحاضر، لذلك يدعو آخره أن يخفف عملية استحثاث الذكرى. فالأرض حافظة بنفسها بالذكرى. ويوظّف درويش التناص الشعري في قوله "خفف الوطء فالأرض حبلى بنا" مع بيت المعري مع إجراء تعديل فيه:

خفف الوطء! ما أظن أديم ال   أرض إلاّ من هذه الأجساد[1]

فإذا كانت الأرض عند المعري ما هي إلاّ من أجساد الإنسان، فإنّ الأرض عند درويش ما هي إلاّ أم ورحم تحمل الإنسان وذكراه فيها وتحافظ عليه. وهذه الذكريات عند الشاعر هي آثار باقية لا تمحى مع الزمن فهي مثل وشم اليد. ويتناص درويش هنا مع بيت طرفة بن العبد في معلقته لتعميق دلالة حفظ الذكرى والأثر:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[2]

وفي قصيدة "لا تعتذر عمّا فعلت" يظهر القرين/ الآخر الشخصي ليؤكد حالة الانفصال بين الشاعر وقرينه:

لا تعتذرْ عمَّا فَعَلْتَ – أَقول في
سرِّي. أقول لآخَري الشخصيِّ:
... ...
ها هِيَ ذكرياتُكَ كُلُّها مرئيَّةٌ:

---

(1) أبو العلاء المعري، شروح سقط الزند، القسم الثالث، الطبعة الثالثة، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص974.

(2) طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق دريّة الخطيب ولطفي الصقال، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص23.

قهوةُ الأُمِّ
الحصيرةُ والوسائدُ/
...   .
ديوانُ الحماسةِ[1]

يخاطب الشاعر نفسه أولاً أنّه لا يتوجب عليه أن يعتذر عمّا فعل، وكأنّ درويش هنا يحيل إلى صفته الشعرية الجديدة، وإلى تحوّله الشعري، وهو إذ لن يتراجع أبداً ولن يقدّم اعتذاراً يخاطب قرينه/آخره الشخصي ليؤكد حالة الانفصال بينهما، فيقدم له كل ما له صلة بالماضي، لكن هذا الانفصال بين الشاعر وآخره الشخصي يجعل الآخرين يختلفون على هوية الشاعر الحاضر ويتشككون في معرفتهم به:

((هل هذا هُوَ؟)) اختلف الشهودُ:
لعلّه، وكأنه. فسألتُ: ((مَنْ هُوَ؟))
لم يُجيبوني. هَمَسْتُ لآخري: ((أَهو
الذي قد كان أنتَ ... أنا؟)) فغضَّ
الطرف. والتفتوا إلى أُمِّي لتشهد
أَنني هُوَ ... فاستعدَّت للغناء على
طريقتها: أنا الأمُّ التي ولدتْهُ،
لكنَّ الرياحَ هِيَ التي ربّتْهُ.
قلت لآخري: لا تعتذر إلاّ لأمِّكْ![2]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، لا تعتذر عما فعلت، ص29.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، لا تعتذر عما فعلت، ص29-30.

يشير درويش في هذه المقطع إلى الصعوبة التي واجهت المتلقي في تلقي شعره الجديد بعد التحوّل الذي أصاب شعره إلى حد لم يتعرف به على صوت الشاعر المألوف لديه سابقاً، وذلك يظهر من خلال العبارات التي تعمّق حالة التشكيك عند المتلقي "هل هذا هو؟"، "لعلّه"، "كأنّه". وإذا كان القرين/ الآخر الشخصي يعرف الإجابة لكنه يتجاهلها ويغضّ الطرف عنها، فإنّ الأم تحضر لتشهد أن الشاعر هو نفسه. فهي الأم التي ولدته لكن الغربة والمنفى كانا السبب في البعد بينهما، فيشعر الشاعر بالخجل من والدته لما سببه لها من الألم ببعده عنها، لذلك فقط يقدم استثناءً خاصاً يسمح فيه لنفسه/ آخره بأن يعتذر فقط من أمه عمّا بدر منه تجاهها.

الاسم:

هو أداة التعريف للشخص، من خلاله تعرف هويته الشخصية التي يتعامل بها مع الآخرين. وقد ظهر الاسم عند درويش كتسجيل دال على انشطار الأنا إلى نصفين:

أرى نفسيَ تَنْشَقُّ إلى اثنين:
أَنا،
واسمي ...[1]

يشير خالد الجبر إلى أنّ اتحاد الاسم بالمسمى علامة على انسجام الذات والنفس معاً في وحدة كلية مطلقة، وهذا الانسجام والوحدة تمكنان الإنسان من أن يحيا حياة مفعمة بالطريقة التي يريدها، إذ يكون صوته صدىً لذاته لا لغيرها، فإذا كان تماهي الاسم في المسمّى هو عين الوجود فإنّ استقلال الاسم بالوجود مع إهمال وجود المسمّى هو عين العدم؛ إذ يصبح الاسم هنا بديلاً مستقلاً عن المسمّى: له صفاته، وحياته، ووجوده المتعيّن بحيث لا يرى الناس سواه، ويصبح عبئاً على المسمى بما يطالب بالانسجام مع حياة اسمه

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "متتاليات لزمن آخر"، ص425.

ووجوده، وهذا محض القسوة والإنكار[1]. واسم درويش أو صفته (شاعر المقاومة) أصبح بديلاً حقيقياً عن درويش نفسه بوصفه إنساناً له اهتماماته وتفاصيل حياته. إن إحساسه بغلبة الاسم على الإنسان فيه قد منحه القدرة على الصراخ الرافض لأن يكون اسمه بديلاً عنه:

أمَّا أَنا، فأقولُ لاسْمي: دَعْكَ منِّي
وابتعدْ عنِّي، فإني ضقتُ منذ نطقتُ
واتَّسَعَتْ صفاتُك! خذ صفاتِكَ وامتحنْ
غيري ... حملتُك حين كُنَّا قادرَيْن على
عبور النهر مُتَّحدَّين ((أنت أنا))...[2]

والاسم هنا هو اسم درويش/ صفته في الزمن الماضي "شاعر المقاومة"، هذه الصفة التي كانت موحّدة بين الشاعر واسمه في وقت من الأوقات أصبحت عبئاً على الشاعر في الزمن الحاضر. لذلك يجسّد درويش اسمه شخصاً يخاطبه ويطلب منه أن ينفصل عنه تماماً ويبتعد عنه ويمتحن غيره. هذا التمرد على الاسم كما يرى جابر عصفور هو "تمرّد على الآخرين الذين اختاروه للمُسمىّ به وذلك على نحو يبدو معه التمرد على الاسم تمرداً على اسم الأب" في تفسيرات جاك لاكان لفرويد، أو تمرداً على الآخرين الذين هم الجحيم الذي ينسرب إلى الأنا بمعنى أو آخر، فتتمرد عليه –عليهم– بالمعنى الوجودي، كي تكتمل حريتها، ويتحقق لقصيدتها صفة الإبداع"[3]. يقول درويش في قصيدته "أمّا أنا فأقول لاسمي":

... ولم
أَخْتَرْكَ يا ظلِّي السلوقيَّ الوفيَّ، اختارك

---

(1) خالد الجبر، غواية سيدوري، قراءات في شعر محمود درويش، ص100.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عما فعلت"، "أما أنا فأقول لاسمي"، ص79.

(3) جابر عصفور، تجليات القرين، مجلة العربي، العدد(588) تاريخ 1/ 11/ 2007، آداب. موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/common/help.htm

الآباء كي يتفاءلوا بالبحث عن معنى.
ولم يتساءلوا عمَّا سيحدُثُ للمُسَمّى عندما
يقسو عليه الاسمُ، أو يُمْلي عليه
كلامَهُ فيصير تابعَهُ ... فأين أَنا؟
وأَين حكايتي الصُّغْرَى، وأوجاعي الصغيرةُ؟

... ...

أمَّا أَنا، فأقول لاسمي: أَعطِني
ما ضاع من حُرِّيَّتي![1]

أمّا في "الجدارية" فإنّ محمود درويش يتمنى أن يصل في وقت من الأوقات إلى مرحلة التوحد والاتحاد الكامل بينه وبين الاسم، وذلك حين يلبي الاسم رغبة الشاعر في أن يكون ما يريد فما زال هناك متسع في فضاء الشعر، وقتها تتحقق الوحدة الكلية المطلقة للأنا، لذلك يعمد درويش إلى ضمير الجمع "نكون، نريد":

يا اسمي: سوف تكبَرُ حين أكبَرُ
سوف تحمِلُني وأَحملُكَ
الغريبُ أَخُ الغريب

... ...

يا اسمي ...
سنكون يوماً ما نريدُ
لا الرحلةُ ابتدأتْ، ولا الدربُ انتهى[2]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عما فعلت"، "أما أنا فأقول لاسمي"، ص79-81.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "الجدارية"، ص448.

المبحث الثاني

تجذير وجود الذات/قصيدة السيرة الذاتية

يميل كثير من الأدباء والفنانين والمفكرين والسياسيين إلى تدوين تجاربهم الذاتية في أشكال تعبيرية مختلفة تقع كلها في دائرة "كتابة الذات": سير ذاتية، مذكرات، شهادات، مراسلات، يوميات. وتعد السيرة الذاتية نثراً كانت أم شعراً من أبرز الأشكال المختلفة لكتابة الذات من حيث هي صورة مرآوية للذات. يرى محمود رجب أن ازدهار فن السيرة الذاتية إنما يرجع إلى ذلك الوقت الذي توصّل فيه الإنسان إلى صنع مرايا جديدة. فقد كان استخدام المرآة علامة بارزة على بداية كتابة السيرة الذاتية بمعناها الحديث من حيث هي صورة للذات: بأعماقها، وأسرارها، وأبعادها الداخلية[1]. وبناءً على هذا المفهوم، يقدم رجب تأصيلاً فلسفياً للسيرة الذاتية على أساس مفهوم المرآة، أو التأمل الانعكاسي للذات، أي التأمل الذي يكون فيه العارف هو موضوع المعرفة، أو يكون الراوي هو المروي عليه من خلال فعل الكتابة الذي يقوم في هذه الحالة مقام المرآة[2].

ولهذا تصبح التجربة المرآوية لفن السيرة الذاتية تجربة تنطلق منها الذات لتجوب العالم والآخرين، ولكن لتراهم من خلال الأنا، فهناك ارتداد باستمرار إلى الأنا، ووعي بأن الآخر الذي نبحث عنه ليس سوى الأنا الذي يمارس التجربة. وبذلك يصبح الآخر أشبه بصورة مرآوية للأنا تتحقق من خلال الكتابة[3]. ومن هنا تستطيع مرآة السيرة أن تقدّم صورة حقيقية للذات لا تقتصر على مظهرها الخارجي فحسب، وإنّما تتعدى ذلك لتصل إلى داخلية النفس الإنسانية بما يغمرها من مشاعر وأحاسيس، وما يحيط بها من حالات، فتعكس خيبة الأمل، والإحباط، والضعف، مثلما تعكس الفرح والأمل والثقة.

---

(1) محمود رجب، "المرآة والفلسفة"، ص30.

(2) سعيد توفيق، "فلسفة المرآة"، مقالة على شبكة الإنترنت:

http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=29535

(3) المرجع نفسه.

يرتبط مفهوم السيرة الذاتية عند محمود درويش عموماً بمفهوم "تأمل الذات". فقد كتب درويش جوانب كبيرة من سيرته الذاتية في كتبه النثرية، مثل "يوميات الحزن العادي" و"ذاكرة للنسيان" و"في حضرة الغياب"، ولا سيما مرحلة الطفولة، وأحداث النكبة، وحصار بيروت وخروج حركة المقاومة منها. وأما في شعره، فإن ملامح السيرة الذاتية متوزعة على امتداد دواوينه الشعرية. وهذا ما يشير إليه درويش، بأنّ كُلّ قصيدة تحمل ملامح سيرة ذاتية، لأن القصيدة الغنائية تقول الأنا، والأنا هي بداية سيرة ذاتية[1]. لكن درويش لم يقف عند هذا القول، فقد لجأ إلى تدوين سيرته الذاتية شعرياً في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً" الذي صدر عام 1995، حيث يعدّ سيرة ذاتية شعرية متكاملة منذ زمن الطفولة حتى زمن صدور الديوان نفسه. يطل فيه الشاعر على: زمن الطفولة، الاحتلال، التهجير، الأساطير، اللغة، المرأة، الحاضر. وهو في عمله الشعري هذا "يؤرّخ لوجود الذات الإنسانية من خلال معاينة الذات التي وعت علاقتها بالآخر، وعانت من هذا الوعي، ويحكي علاقته بالعالم من خلال معاينة الذات الواعية المتألمة"[2]. واللجوء إلى السيرة الذاتية عند محمود درويش في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً" إنّما يرتد إلى الأسباب التالية:

أولاً: إنّ العامل الأساسي في لجوء درويش إلى السيرة هو الإحساس بوطأة الزمن الحاضر وقسوته، وتعبير عن عمق الأزمة التي تضغط على الأنا وتسبب لها الإحباط والاضطراب. فالملاذ إلى السيرة يمثل فراراً من واقع الحاضر المؤلم، فقد أصبح العالم الخارجي عند درويش، بعد اتفاقية أوسلو، وما آل إليه حال الوطن، ومصير القضية، مدعاة للقنوط واليأس، مما شكل خطراً مُحققاً دفع به إلى الرجوع إلى الزمن الماضي في محاولة للتخلص من الإحباط ولتحقيق التوازن والاتزان للأنا. وعلى الرغم من أنّ الماضي صعب ومؤلم أيضاً، إلاّ أن زيارته ضرورية، إذ يحاكم الشاعر من خلاله أفعاله، وربما يستطيع أن يجيب حين يسأل نفسه: هل كان وفياً لأرضه من البدايات حتى النهايات، وهل كان وفياً لأحلامه وطموحاته التي تحطّمت على صخرة الواقع. هذه العودة إلى الوراء تأكيد للذات بأنّ النتائج المخيّبة

---

(1) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه عبده وازن، في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص114.

(2) علي الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، ص98.

للآمال لم تكن بتقصير منها أبداً. لهذا تصبح كتابة السيرة عند درويش فعلاً تعويضياً، حينما تتجسد وظيفتها -كما يرى عبد العزيز شرف- في تحقيق التوازن والاتزان لكاتبها، إذ تيسر له أن يعيش حياته الداخلية والخارجية من خلال ذكرياته، ومواقفه وتأمل ذاته العميقة، بما فيها من ثراء داخلي، يمثل عالماً أصغر. فالسيرة الذاتية تتم حينما يكون في مقدور كاتبها قطع صلته -إلى حين- بالبيئة الخارجية، لكي يجمع شتات نفسه أو يمتلك زمامها أو يلتمس لحيواته العديدة مركزاً يلمُّ شعثها في النص الأدبي"[1]. لذلك عمد درويش في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً" إلى إعادة النظر في حياته، وسبر أغوارها، وفهمها من جديد، من خلال إعادة تشكيل الماضي وترتيب عناصره من زمان ومكان وأحداث وشخصيات.

ثانياً: إنّ اللجوء إلى السيرة يعد محاولة لإثبات الذات وتحقيق كينونتها ووجودها. فالسيرة في حقيقة الأمر إنّما "تعكس انشغال الذات بذاتها، ورغبتها في تجذير هذه الذات في البنية الوجودية على المستوى الواقعي والميتافيزيقي: فعلى المستوى الواقعي، حين توثق الذات تفردها وتميزها عن الآخر، تضمن عدم الذوبان والتلاشي في المجموع الخارجي، أما على المستوى الميتافيزيقي فيتم تجذير هذه الذات بعيداً عن الفناء الوجودي بفعل الكتابة الخالدة"[2]. فمن هنا، تصبح الكتابة عن الذات أداة بحث وإثبات وجوديين، وليس مجرد كتابة لأحداث حياة كما وقعت، وإنما عنصر مهم في رحلة البحث عن معنى وعن وحدة الأنا. لذلك ينطلق درويش "في رحلة بحث وجودية حاملاً مرآته لتلعب دورها في تعرف الذات على نفسها بنفسها، وتلعب نفس الدور في تعرف الذات على نفسها من خلال غيرها"[3].

ثالثاً: اللجوء إلى السيرة تثبيت -بالدرجة الأولى- لتاريخ النكبة الفلسطينية وأحداثها سنة (1948) في فترة خطرة وملتبسة هي فترة أوسلو/ معاهدة السلام عام(1993)، التي تشكل تهديداً للذاكرة والتاريخ. وانطلاقاً من مبدأ الخوف من فقدان الذاكرة أو مصادرة الماضي ومحاولة طمسه اتجهت نزعة الشاعر إلى توثيق التاريخ والذاكرة الشخصية والجماعية.

---

(1) عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص7.

(2) احلام مسعد، مرايا الأب والسلطة، قراءة سوسيو ثقافية في السيرة العربية المعاصرة، أزمنة للنشر، عمان، 2006، ص25.

(3) احلام مسعد، مرايا الأب والسلطة، ص26.

يقول في حضرة الغياب: "أين الصرخة الملائمة لعملية جراحية يبتر فيها الماضي عن الحاضر في مغامرة السير إلى غدٍ ملتبس ... ألهذا كان ردّك الشخصي هو الدفاع الشعري عن الحبكة والذاكرة، فكتبت أصداء سيرة شخصية- جماعية، وتساءلت: لماذا تركت الحصان وحيداً؟ فماذا يستطيع أن يفعل الشاعر أمام جرّافة التاريخ غير أن يحرس شجر الطرقات القديمة، ونبع الماء، المرئي وغير المرئي"[1]. وفي ضوء هذه الأسباب ندرك تماماً أنّ هدف درويش من كتابة سيرته الشخصية في سياق المأساة الجماعية الفلسطينية أن يملك ذاته أولاً والأرض ثانياً؛ "حيث تصبح الكتابة مجسّدة لرؤية الشاعر، وتوقه إلى امتلاك عالمه، وتاريخه بكل ما ينطوي عليه هذا التاريخ من هواجس تشكل محور حياته وسيرته"[2]:

وفي الصحراء قال الغَيْبُ لي:
اكتُبْ!
فقلتُ: على السراب كتابةٌ أخرى
فقال: اكتُب ليخضرَّ السرابُ
فقلتُ: ينقُصُني الغيابُ
وقلتُ: لم أتعلّم الكلماتِ بَعْدُ
فقال لي: اكتُب لتعرفها
وتعرفَ أين كنتَ، وأين أنتَ
وكيف جئت، ومن تكون غداً،
ضع اسْمَكَ في يَدِيْ واكتُبْ
لتعرفَ مَنْ أنا، واذهبْ غماماً
في المدى ...
فكتبتُ: مَنْ يكتُبْ حكايته يَرِثْ

(1) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص142.

(2) خليل الشيخ، السيرة والمتخيّل، ص207.

أرضَ الكلام، ويمْلُكِ المعنى تماماً![1]

تشير دلال أديب إلى أنّ مشروع الكتابة عن الذات إنّما ينطلق -بدءاً- من سؤال انطولوجي هو "من أكونُ" أو "من أنا". وحينما يكون الكاتب ذات السؤال وموضوعه "التأويلي"، فإنما يخوض بهذا مشروعا ينطوي بدوره على مفارقة: فكونه ذاته تارةً، وشخصاً آخر تارة أخرى، يحمله على الانشطار ليصل إلى نفسه من جديد، ففي رحلة بحثه عن وحدة ذاته، ومعنى حياته يعود الكاتب خطوة إلى الوراء ليكتشف أكثر مناطق ذاته أثراً"[2]. ولعل درويش كثيراً ما جابه نفسه بسؤال "من أنا" أو "من أكونُ" في محاولة للوصول إلى وحدة الذات والنفس من جديد، ضمن ثيمة التحوّل والتغيّر الذي أصابه بعد مسيرة مليئة بالتوترات والتشظّيات، يقول:

... لكنني
مذ وَجَدتُ القصيدةَ شرَّدتُ نفسي
وساءلتها:
من أنا
من أنا؟[3]

وفي معرض الإجابة عن السؤال "من أنا؟" جاء ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" مقسماً إلى قصيدة استفتاحية وستة أقسام رئيسة تشكّل المحطات المهمة في سيرة الشاعر، منذ الطفولة حتى الزمن الحاضر/ زمن كتابة الديوان[4].

---

(1) محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، "لماذا تركت الحصان وحيداً، "قال المسافر للمسافر: لن نعود كما..."، ص378.

(2) دلال أديب، "الكتابة عن الذات، لعبة الذاكرة والمرآة"، **مجلة فصول**، عدد 60، 2002، ص432.

(3) محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، "لماذا تركت الحصان وحيداً، "تدابير شعرية"، ص368.

(4) من أهم الدراسات النقدية العميقة التي درست موضوع السيرة في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" دراسة خليل الشيخ الموسومة بـ "لماذا تركت الحصان وحيدا: السيرة في إطار الشعر" المنشورة ضمن كتابه **السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة**، فقد شكلت دراسته المرجعية الأساسية في قراءتنا لموضوع السيرة في شعر محمود درويش.

تمثل القصيدة الافتتاحية "أرى شبحي قادماً من بعيد" ملخصاً عاماً لمواضيع السيرة ومفرداتها التي سيتناولها الديوان، وكأنّ الشاعر في هذه القصيدة يخبرنا عمّا سيتحدث، وأين سيطل وينظر في حياته المليئة بالأحداث، فالديوان شرفة يطل منها الشاعر على فضاء مفتوح: الزمن الماضي، الطفولة، الاحتلال، التهجير، الأساطير، اللغة، المرأة، الحاضر... إلخ.

أطل كشرفة بَيْتٍ، على ما أريدْ

... ...

أطلُّ على نَوْرسٍ، وعلى شاحنات جُنُودْ

... ...

أُطلُّ على الريح تبحَثُ عن وَطَنِ الريحِ

في نفسها ...

أُطلُّ على امرأةٍ تَتَشمَّسُ في نفسها ...

أُطلُّ على صورتي وَهْيَ تهرب من نفسها

... ...

أُطلُّ على الفُرْس، والرومِ والسومريّين،

واللاجئين الجُدُدْ ...

... ...

أطلُّ على لُغَتي ...[1]

تتجلى المحطة الأولى في سيرة الشاعر في القسم الأول من الديوان "أيقونات من بلور المكان"، يسترجع فيه الشاعر زمن الطفولة/ الزمن الماضي ضمن سياق المأساة الفلسطينية. حيث يسجل فيه وقائع أحداث النكبة واحتلال العدو الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية عام

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، أرى شبحي قادماً من بعيد...، ص277-280.

1948، ووقائع الهجرة من فلسطين إلى لبنان. ودرويش في استحضاره لماضيه في هذا الباب إنما يستحضر معه وجداناً جمعياً. من هنا كانت عملية كتابة السيرة لديه تحمل طابعها المميّز. الذي تصبح فيه الأنا معبّرة عن الكل، ويصبح الكل صورة للأنا.

ولعلّ أكثر المناطق أثراً عند درويش في الزمن الماضي هي مرحلة الطفولة. والاهتمام بهذه المرحلة خاصة عنصر أساسي وجوهري في السيرة الذاتية. "فالطفولة (الماضي) وطن قد هاجرنا منه إلى عوالم جديدة ولا يمكن استعادته، ومحاولة الكتابة عنه هي تعبير عن حالة من حالات الفقد"[1]. واسترجاع الزمن الماضي يعني استحضار الطفولة بكل ما فيها من دعة وأمان، تلك المرحلة التي يحنّ إليها الإنسان، والتي لا تعرف قلق الفناء ولا خوف الزوال، إنّها فترة سرمدية يحيا الطفل خلالها نوعاً من الأبدية خارج أسوار الزمان وأعباء المسؤولية:

"أُطلُّ على صورتي وَهْيَ تهرب من نفسها
إلى السُلَّم الحجريّ، وتحمل منديل أمّي.
وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عُدْتُ
طفلاً؟ وعدتُ إليكِ... وعدتِ إليّ"[2]

يقدّم درويش صوراً تفصيلية للذات في طفولتها، وما فيها من أحداث وسمات خاصة كان لها الأثر البالغ في شخصية صاحبها فيما بعد فكرياً ونفسياً. لذلك فإنّه حين يستعيد زمن طفولته يبدأ منذ مشهد الولادة، حيث يجعل لولادة الطفل نوعاً من الولادات النادرة من مثل ولادة الأنبياء والعظماء أو المختارين من عند الله تعالى حيث يترافق مع حدث الولادة تأثيرات مكانية طبيعية أو كونية. يقول في قصيدة "في يدي غيمة":

---

(1) فايز صلاح عثامنة، السيرة الذاتية في الأردن، الذات والإطار الاجتماعي، التكوين للطباعة والنشر، دمشق، 2007، ص29.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، أرى شبحي قادماً من بعيد"، ص279.

كان المكانُ مُعَدّاً لِمَوْلِدِه: تلّةً
من رياحين أَجدادِه تَتَلَفّتُ شرقاً وغرباً. وزيتونةً
قُرْبَ زيتونةٍ في المَصَاحف تُعْلي سُطُوحَ اللُّغَةْ...
ودخاناً من اللازَوَرْدِ يُؤَثّثُ هذا النهارَ لمسْأَلةٍ
لا تخصُّ سوى الله[1].

يرسم درويش لوحة جميلة ومتكاملة في انتظار ولادة الطفل، فالمكان معدّ بحرص لاستقبال ولادته حيث تتضافر عوامل كثيرة لاستقباله: التاريخ/ أجداده، والطبيعة المباركة/ شجرة الزيتون، والمصاحف، واللغة، والدخان اللازورد. ويراوح درويش في الحديث بين ضمير المتكلم وضمير الغائب. ولعل لجوء كاتب السيرة إلى ضمير غير ضمير المتكلم -كما يرى جابر عصفور- عامل من عوامل نجاحها وتميّزها، ذلك بأن السيرة الذاتية الناجحة هي الكتابة التي تنطوي تقنياتها على ما يباعد، نسبيا، بين الذات وموضوع تأملها السردي الذي هو نفسها وانعكاس هذا على علاقات اللغة التي يمكن أن يلعب فيها تحويل الضمائر، مثلاً، دوراً فاعلاً في الابتعاد بالذات عن الدفق الانفعالي المباشر. فضمير الغائب المعلن يتيح لضمير المتكلم المضمر أن يجتلي حضوره الخاص في نوع من الانفصال المعرفي، الأمر الذي يسمح للكاتب أن يتحدث عن نفسه كما لو كان غيره، وكما لو كان يتطلع إلى نفسه في مرآة[2]. وكما ميّز درويش مكان ولادة الطفل فإنه بالطبع يحتاج أن يميّز زمنها ليكون المكان والزمان ملائمين لاستقبال الطفل:

... آذار طفلُ
الشهورِ المُدَلَّلُ. آذارُ يندفُ قطناً على شَجَرٍ

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً" في يدي غيمة، ص285-286.

(2) جابر عصفور، "انقسام الذات"، مجلة العربي، العدد(471)، تاريخ1/ 2/ 1998، آداب، موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/common/help.htm

اللَوْز. ...[1]

وآذار هو الشهر الذي ولد فيه درويش. لذلك يعطي درويش للزمان صفة تتلاءم مع صفة المكان، حيث يصف آذار بالدلال ويربطه بالخصب والربيع. ويتابع رسم مشاهد إضافية لتجليات الطفولة التي تظهر سمات التفرد والتميّز في نشأة هذا الطفل:

... سبع سنابلَ تكفي لمائدةِ الصَيْفِ.
سَبْعُ سَنَابِلَ بين يدي. وفي كل سُنْبُلَةٍ
يُنْبِتُ الحقلُ حقلاً من القمح. ...[2]

ويتناص درويش في قوله: "وفي كل سنبلة ينبت الحقل حقلاً" مع قوله تعالى: ﴿مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّاْئَةُ حَبَّةٍ﴾[3]، لكي يعمق دلالة التميّز والبركة التي تلفُّ الطفل، بحيث يصبح كل شيء عنده قابلاً للمضاعفة.

وكذلك يسترجع محمود درويش أعمق ذكرى محفورة في ذاكرته، ذكرى النكبة والمأساة الفلسطينية، فصور التهجير والترحيل عن الوطن راسخة في ذاكرته:

أُطلُّ على نَوْرَسٍ، وعلى شاحنات جُنُود
تُغيِّر أَشجارَ هذا المكانْ[4].

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "في يدي غيمة"، ص286.

[2] المصدر نفسه، ص287.

[3] سورة البقرة، آية261.

[4] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "أرى شبحي قادماً من بعيد"، ص277.

لقد ترك مشهد الترحيل أثراً بالغاً عند الشاعر منذ طفولته لم يمح على مدى السنين، فقد كانت مفاجأة وصدمة للطفل ولأهله الذين انقلب حالهم بين ليلة وضحاها، حين تعرضوا فجأة لعملية التهجير في وقت كانوا يعيشون فيه حياة هادئة طبيعية. يقول درويش في قصيدته "قرويون من غير سوء":

عندما جاءتِ الشاحناتُ من البحر. كنا
نُهيِّئُ وجبةَ أَبقارنا في حظائرنا. ونرتِّبُ
أَيَّامنا في خزائن من شُغْلنا اليدويّ"[1]

نلاحظ لجوء الشاعر إلى ضمير جماعة المتكلمين للدلالة على تماهي السيرة الفردية بالذاكرة الجمعية. إنّ مشهد التهجير الإجباري ضارب بجذوره العميقة في نفس درويش، لأنه من لحظات نفي الطفولة، فمنذ لحظة الصعود إلى الشاحنات انتهت طفولة الشاعر حيث فارقها منذ فارق البلاد في رحلة التهجير:

نحن أيضاً صعدنا إلى الشاحنات. يُسَامِرُنا
لَمَعانُ الزُمُرُّدِ في لَيْلِ زَيْتُونِنا ، ونباحُ
كلابٍ على قمرٍ عابرٍ فوق بُرْجِ الكنيسةِ ،
لكننا لم نكن خائفين: لأن طفولتنا لم
تجئْ معنا. واكتفينا بأغنية: سوف نرجع
عمَّا قليل إلى بيتنا ...[2]

---

(1) المصدر نفسه، "قرويون من غير سوء"، ص292.

(2) محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "قرويون من غير سوء"، ص293.

ويصور درويش واقع الشتات المخيف للمهاجرين الذين طُرِدوا ورُحّلوا عن أرضهم وبيوتهم في قصيدته "ليلة البوم"، هذا العنوان الذي يشي بالشؤم، فقد كانت ليلة التهجير ليلة سوداء ونذير شؤم على أهلها:

حين وَصَلْنا
إلى آخرِ الشَجَرات انتبهنا إلى أَننا
لم نَعُدْ قادرينَ على الانتباهِ. وحين
التفَتْنَا إلى الشاحنات رأينا الغيابَ
يُكَدِّسُ أَشياءه المُنْتَقَاةَ، وينصبُ
خيمَتَهُ الأبديَّةَ من حولنا ... [1]

تتجلى في المقطع السابق صدمة المهجرين بالمنفى المفاجئ لهم، وخوفهم من استمرار هذا المنفي طويلاً، حيث يرسم درويش صورة معبرة للمنفى الذي نصب خيمته، وكدّس أغراضه وأشياءه متهيئاً للاستقرار النهائي.

وفي مقابل هذا المشهد، يصور الشاعر مشهد الغرباء/ المحتلين الذين انطلقوا مسرعين إلى الشاحنات في رحلة الرجوع لسرقة الأرض واستلابها كلياً بعد نفي أصحابها:

هنُا علَّقَ الغُرَباءُ بنادِقَهُمْ فَوْقَ
أغصان زَيتونةٍ، وأَعدُّوا عشاءً
سريعاً من العِلَبِ المعدنيَّة، وانطلقوا
مسرعين إلى الشاحنات... [2]

---

[1] المصدر نفسه، "ليلة البوم"، ص294.

[2] محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "ليلة البوم"، ص297.

وفي خضم استرجاع واقعة النفي والتهجير والنفي واستلاب الأرض، يقاطع صوتَ السارد، في هذه القصيدة "ليلة البوم"، صوتُ درويش الحالي معلقاً ومعقباً بحالة تعبّر عن ألمه الداخلي، حيث يضع المسؤولية الكاملة على جيل الآباء والأجداد، يقول:

رُبَّما أتدبَّر أَمري، وأَصرخ في
ليلة البُوم: هل كان ذاك الشقيُّ
أبي، كي يُحَمِّلني عبءَ تاريخِهِ؟[1]

وعملية التهجير وأثرها العميق في ذاكرة درويش مرتبطة أشد الارتباط بصورة الأب. وصورة الأب ضاربة بجذورها في ذاكرة درويش، حاضرة في شعره حضوراً واضحاً منذ ديوانه الأول "عاشق في فلسطين" في قصيدة "أبي". وفي ديوان "أرى ما أريد" هناك مرثية طويلة له "رب الأيائل يا أبي ربها". أما في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" فحضوره عميق في سياق الزمن الماضي الذي يسترجعه الشاعر في الديوان. يقول درويش في لقاء معه: "كان أبي رجلاً خجولاً يعاملنا بمسافة، وكان أيضاً رجلاً حزيناً، لأن هموم الحياة انقضّت عليه باكراً جداً، حيث انتقل من مالك أرض إلى عامل في أرض ..."[2]. ويقدم درويش، في قصائده "أبد الصبار" و"كم مرة وينتهي أمرنا" و"إلى آخري وإلى آخره" صورة الأب مع مشهدي الخروج والعودة. ففي وقت الترحيل والتهجير يظهر الأب من خلال حواره مع ابنه محاطاً بشعور اليقين بالعودة إلى الأرض، ورجوع الأمور إلى سابق عهدها:

يقولُ أبٌ لابنِهِ: لا تَخَفْ. لا
تَخَفْ من أَزيز الرصاص! التصِقْ
بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على

---

(1) المصدر نفسه، ص296.

(2) محمود درويش، "حوار مع محمود درويش" أجراه سامر أبو هواش، مجلة نزوى، العدد (29)، يناير 2002، موقع مجلة نزوى على شبكة الإنترنت: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1605

جبل في الشمال، ونرجعُ حين
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد
- ومن يسكُنُ البَيْتَ من بعدنا
يا أبي؟
- سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي!
تحسّس مفتاحه مثلما يتحسس
أعضاءه، واطمأنّ. ...

... .

_ لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟
لكي يُؤْنسَ البيتَ، يا ولدي،
فالبيوتُ تموتُ إذا غاب سُكّانُها ... [1]

يحضر الحوار في القصيدة حضوراً لافتاً، وقد عمد درويش إلى توظيف الحوار باعتباره أساساً بنائياً في تشكيلها، يرسم من خلاله أبعاد الشخصيات المتحاورة، وموقفها مما يجري حولها من أحداث، وردود أفعالها، مما يكشف عن بنائها الفكري وهواجسها وما يعتمل في داخلها من مشاعر وأحاسيس. فمن خلال أسئلة الابن وإجابات الأب نلاحظ أنّ ما يشكل هاجساً لافتاً عند الابن هو حال البيت طوال فترة الغياب عنه. لكن الأب المتيقن من العودة يؤكد لابنه أنّ البيت -بما هو معادل موضوعي للوطن- سيبقى في انتظار أصحابه. من هذه اللحظة يتولّد الأثر العميق في نفس الطفل بفقدان البيت الأول لديه الظاهر من سؤاله: "من يسكن البيت من بعدنا"، هذا الفقدان الذي سيتعمّق أثره أكثر وأكثر في نفس الشاعر فيما بعد، خاصة كلما تكرر فقدانه البيوت في منافيه المتعددة:

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، أبد الصبار"، ص298-300.

... في كل

جيبٍ مفاتيحُ بيتٍ وصورةُ عائلةٍ. كلُّ أهلِ القطارِ يعودون

للأهل، لكننا لا نعودُ إلى أي بيتٍ[1]

ومن سؤال الابن عن البيت تنتقل اللقطة المشهدية لتركز على صورة الأب وهو يتحسس مفتاح بيته، فهو حريص على سلامته كما لو كان عضواً من أعضاء جسمه. فالمفتاح جزء من البيت، لذلك يصبح رمزاً مجازياً للوطن الغائب، حيث ينوب الجزء عن الكل. وإلى جانب صورة البيت تظهر صورة الحصان مرتبطة بالبيت، فالحصان يمد البيت بالثبات والحياة والأنس. فعلى الرغم من قدرته على الحركة والتنقل بطبيعة الحال، إلا أن دلالة وجوده في البيت ترسخ معنى الثبات والمقاومة وعدم الضياع. ويظهر شعور اليقين بالعودة عند الأب في طلبه من ابنه أن يصمد، فالعودة بعد يومين، لذلك يعمد إلى الأفعال المضارعة "سننجو ونرجع". وفي محاولة الأب لشد عضد ابنه وتحفيز همته يسرد عليه قصة بطولته حين جلده الإنجليز وعذبوه لكنه لم يستجب لهم:

يا ابني تذكَّرْ! هنا صَلَبَ الإنجليزُ

أباك على شوك صُبّارة ليلتين،

ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا

ابني، وتروي لمن يَرِثُون بنادقَهُم

سيرةَ الدم فوق الحديد ...[2]

في هذه القصيدة "أبد الصبّار" يسترجع الشاعر أزمنة ماضية: زمن الفرنسيين (حيث أقام جنود بونابرت تلاً لرصد/ الظلال على سور عكا القديم)، وزمن الإنجليز(هنا صلب

---

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، "هي أغنية هي أغنية"، أربعة عناوين شخصية، ص43.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، أبد الصبار، ص299.

الإنجليز أباك)، وزمن الأتراك (هنا وقع الإنكشاري عن بغلة الحرب)، وزمن الاحتلال الصهيوني (كان جنود يهوشع بن نون ينون/ قلعتهم من حجارة بيتهما). إنّ ما يريد الشاعر التأكيد عليه على لسان الأب هو أنّه كما انتهى زمن الفرنسيين والإنجليز والأتراك فلا بدّ أن ينتهي زمن الاحتلال الصهيوني في يوم من الأيام، والتاريخ يؤكد ذلك. لذلك يأتي فعل الأمر "تذكّر" في كلام الأب لابنه في نهاية الحوار كيف تخلّدت معجزات المسيح، بينما اندثرت القلاع الصليبية:

... هنا
مرَّ سيِّدُنا ذات يومٍ. هنا
جَعَلَ الماءَ خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحبِّ، يا ابني تذكّر
غداً. وتذكّرْ قلاعاً صليبيَّةً
قَضَمَتْها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود ...[1]

وإذا كانت القصيدة قائمة على اليقين بالعودة والانتصار الذي يؤكده التاريخ، فإنّ هذا اليقين والأمل الكبير أخذ يتراجع في صوت الأب فيما بعد، ففي قصيدة "كم مرة وينتهي أمرنا" يصور درويش الأب وقد أخذ يدخل في حالة من التأمل الحزن لحال الشتات والمنفى وضياع الأرض، وضياع وقت الحصاد، وضياع السنابل:

يتأمَّلُ أيَّامَهُ في دخان السجائر،
ينظُرُ في ساعة الجَيْب:
لو أستطيع لأبطأتُ دقّاتها

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "أبد الصبار"، ص301.

كي أؤخِّر نُضْجَ الشعير! ...
ويخرج من ذاته مرهقاً نزقاً:
جاء وقتُ الحصادْ
السنابلُ مثقلةٌ، والمناجلُ مهملةٌ، والبلادْ
تَبْعُدُ الآنَ عن بابها النبويِّ[1].

وحالة التأمل عند الأب تؤول به إلى حالة من اليأس من العودة واسترداد الأرض، من جرّاء الموقف العربي وتخاذله حين وافق على هدنة رودوس مع العدو الصهيوني، وبنوع من تأنيب الذات يقول:

- عقدوا هُدْنَةً في جزيرة رودوس،
يا ابني!
- وما شأننا نحن، ما شأننا يا أبي؟
- وانتهى الأمرُ...
- كم مرّة ينتهي أمرُنا يا أبي؟
- انتهى الأمر. قاموا بواجبهم:
حاربوا ببنادقَ مكسورةٍ طائرات العدّو.
وقمنا بواجبنا، وابتعدنا عن الزَنْزَلَخْتِ[2]

وفي حالة اليأس والإحباط المسيطرة على الأب، يتبادل كل من الأب والابن مكانيهما ليأخذ كل واحد منهما مكان الآخر، فيقوم الابن بدور المشجع والمستنهض للأب البائس المحبط. ولعل هذا تمثيل لقول درويش نفسه في حديثه عن علاقته بأبيه: "علاقتي بأبي،

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، كم مرة ينتهي أمرنا، ص302.
(2) المصدر نفسه، ص303.

وكما يقول شعري، علاقة يلتبس فيها من هو الأب ومن هـو الابـن"[1]. ففـي الوقـت الـذي يصاب الأب باليأس والألم وتتراجع همته في العودة لضياع المعنى وفقدان قيمة الأشياء لديـه، فإن الابن يشجع الوالد ويحفّزه للعودة إلى أن يستجيب الوالد:

- هل سنبقى، إذاً، ههنا يا أبي
تحت صفصافة الريح
بين السموات والبحر؟
- يا ولدي! كُلُّ شيء هنا
سوف يُشْبِهُ شيئاً هناك

... ...

- يا أبي، خفّف القولَ عنّي!
تركتُ النوافذَ مفتوحةً
لهديل الحمامْ
تركتُ على حافّة البئر وجهي
تركتُ الكلامْ

... ...

- قمْ. سنَرجعُ يا ولدي![2]

نلاحظ لجوء الشاعر إلى استخدام الشرطة في بداية بعض الأسـطر الـشعرية، للدلالـة على دوران الكلام بين المتحاورَيْن، كنوع من أنواع التشكيل البصري الذي يساعد القـارئ في

(1) محمود درويش، "حوار مع محمود درويش" اجراه سامر أبو هواش، مجلة نزوى، العدد (29)، يناير 2002، موقع مجلة نزوى على شبكة الإنترنت: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1605

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، كم مرة ينتهي أمرنا، ص303-305.

تلقي النص، وتعميق الإحساس بجماليته، ففصلت الشرطة بين صوت درويش وصوت الأب وميّزت كلاً منهما عن الآخر، دون الحاجة إلى ذكر اسميهما في بداية السطر الشعري.

في قصيدة "إلى آخري وإلى آخره" يظهر الأب في رحلة العودة مملوءاً بالإرادة القوية للعودة، فيعود مرة أخرى ليغرس في ابنه مبدأ الانتماء إلى الأرض والوطن والبيت، فيسأل ابنه إن كان يعرف الدرب ويعرف البيت، فتأتي إجابة الابن حاسمة قاطعة تبيّن تجذّر المكان في نفسه:

- هل تعرف البيتَ، يا ولدي
- مثلما أَعرف الدرب أعرفُهُ:

ياسمينٌ يُطوِّقُ بوَّابةً من حديد

ودعساتُ ضوءٍ على الدرج الحجريِّ

... ...

وفي باحة البيت بئرٌ وصفصافةٌ وحصانْ[1]

والأب الذي يدرك أنّ طريق الاحتلال لا بدّ أن يزول في نهاية المطاف، لكن ربما لن يقدّر له العيش حتى يتحقق هذا الأمر، يطلب من ابنه أن يحمله، والحمل هنا يأتي رمزاً للدلالة على مواصلة الطريق الذي بدأه جيل الآباء، طريق المقاومة والصمود وعدم التخلي عن الأرض، والابن الذي يمثل جيل الأبناء هو المكلّف بمتابعة مسيرة النضال والصمود. من هنا يأتي تأكيد الابن/ الشاعر بقوله: "وسأحمل هذا الحنين إلى أولي وإلى أوله"، مما يؤكد حمل رسالة الآباء وعدم التخلي عن العهد والانتماء للأرض:

- يا ابنِ تعبتُ ... أتحمِلُني؟
- مثلما كنتَ تحملني يا أبي،

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "إلى آخري وإلى آخره"، ص307

وسأحمل هذا الحَنين

إلى

أوَّلي وإلى أوَلِهْ

وسأقطع هذا الطريق إلى

آخري .. وإلى آخِرِه![1]

تقود عودة الشاعر وعائلته إلى الوطن إلى المحطة الثانية في سيرة الشاعر، التي تجلّت في القسم الثاني من الديوان المعنون بـ"فضاء هابيل"، حيث تصوّر السيرة فضاء القتل والظلم والاعتداء، والواقع المأساوي بعد عودة الشاعر وأهله من لبنان إلى فلسطين، فالوطن محتل، والقتلى لم تنشف دماؤهم بعد، وقرية الشاعر "البروة" مدمرة:

... كانت الحربُ انتهتْ

ورمادُ قريتنا اختفى بسحابةٍ سوداءَ لم

يُولَدْ عليها طائرُ الفينيقَ بَعْدُ، كما

توقَّعْنا، ولم تَنْشَفْ دماءُ الليل في

قُمْصانِ موتانا. ...[2]

يتجلى الواقع المأساوي من خلال شعور الشاعر بغربته العميقة، في ظل الواقع الجديد، حيث يُخيّم الاحتلال والقتل والاعتداء، فيتماهى درويش في غربته وألمه مع نشيد المغني الذي ينشد في قريته ليلاً:

... كان إسماعيلُ

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، إلى آخري وإلى آخره"، ص308.

(2) المصدر نفسه، "عود اسماعيل"، ص312.

يهبط بيننا، ليلاً، ويُنشدُ: يا غريبُ،
أَنا الغريبُ، وأنت منِّي يا غريبُ! فترحَلُ
الصحراءُ في الكلمات. والكلماتُ تُهمِلُ قُوَّةَ
الأشياءِ: عُدْ يا عُودُ ... بالمفقود واذبحني
عليه، من البعيد إلى البعيد[1]

يحيل استخدام الشاعر لاسم "إسماعيل" وعملية الذبح في كلمة "اذبحني" إلى قصة إسماعيل -عليه السلام- والأمر الذي امتُحِنَ به إبراهيم -عليه السلام- بذبح ابنه إسماعيل قرباناً وامتثالاً لأمر الله تعالى، إلى أن جاء الخلاص من الله -عزّ وجلّ- وفداه بذبح عظيم. هذه القصة التي يراها الشاعر تتمثل فيه، بوصفه رمزاً لكل فلسطيني يذبح في هذا العصر المأساوي، دون أن يكون هناك مخلّصٌ أو منقذٌ.

ويمتد هذا الإحساس بالفاجعة المأساوية في قصيدة "حبر الغراب"، حيث يسلّط درويش الضوء على صورة الضحية. فيستحضر قصة مقتل هابيل على يد أخيه قابيل، ليعيد بها تمثيل الواقع الإجرامي بصورته الجديدة، مقتل هابيل الفلسطيني على يد قابيل الإسرائيلي، ويستحضر الغراب الذي كان شاهداً على الجريمة الإنسانية:

لَكَ خَلْوةٌ في وَحْشة الخرّوب، يا
جَرَسَ الغُروب الداكنَ الأصواتِ! ماذا
يطلبون الآن منكَ؟ بَحثتَ في
بُستانِ آدم، كي يواري قاتلٌ ضَجرٌ أخاهُ،
وانغلقتَ على سوادِكَ [2]

---

[1] المصدر نفسه، ص312-313.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، حبر الغراب، ص320.

في ظل هذا التناص الذي أدى دوراً بارزاً في تعميق مأساة الواقع في ظل القتل والظلم يتقنّع درويش بقناع هابيل ويخاطب الغراب ليصيرا معاً شاهدين على جريمة الواقع المأساوية:

أنا هابيلُ، يُرْجِعُني الترابُ
إليك خَرُّوباً لتجلسَ فوق غُصني يا غرابُ
أَنا أَنت في الكلمات. يجمعنا كتابٌ
واحدٌ. لي ما عَلَيْكَ من الرماد، ولم
نَكُنْ في الظلِّ إلاّ شاهِدَيْن ضحيّتَيْنِ،
قصيدتين
قصيرتين
عن الطبيعة، ريثما يُنهي وليمَتُه الخرابُ"[1]

في ضوء مأساة الواقع والقتل والظلم ينتقل الشاعر إلى المحطة الثالثة في سيرته والتي تمثلت في القسم الثالث من الديوان "فوضى على باب القيامة"، يحاول فيه الشاعر أن يمزج الواقعي بالأسطوري، حيث يسترجع فيه صورة عائلته متمثلة بجدّه ووالدته، من بعد عودتهم من لبنان إلى فلسطين، إلى جانب انتظاره دون جدوى المعجزة حيث لا "أنات" الأسطورية، ولا مخلّص ولا عنقاء متجددة، في ظل الواقع المأساوي.

ويرتبط استرجاع الماضي عند درويش باسترجاع سيرة الجد، وذلك في قصيدته "كالنون في سورة الرحمن". والاستعارة في عنوان القصيدة تدفعنا إلى النظر إلى المشبه المحذوف الذي نقدّره "الجد أو مكانة الجد" وذلك من خلال معنى القصيدة القائم على ذكر سيرة الجد. فصورة الجد أو مكانته عند درويش يمثل مكان حرف النون في سورة الرحمن، لدلالة الجمال

(1) المصدر نفسه، ص322.

والحنو والحنان، والمآل والنهاية والاحتضان. يقول في لقاء معه: "جدي كان الأقرب إليّ، واعتبره أبي الروحي والعاطفي"[1]. ودرويش يستهويه حرف النون خاصةً، يذكر ذلك في كتابه "في حضرة الغياب": "ويستهويك حرف النون المستقل كصحن من نحاس يتسع لاستضافة قمر كامل التكوين، يرنّ ويحنُّ إلى أي امتلاء ولا يمتلئ، ولا يكفّ عن الرنين مهما ابتعد ومهما ابتعدت. سيكبر فيك وتكبر فيه، ويُحْييك، ويُقصيكَ عن نفسك كحُبٍّ ملحاح، ويدينك من الآخرين ... نون النسوة والجماعة، والمثنى وقلب "الأنا" وجناحا "نحن"، الطليقان. ستأخذك سورة الرحمن إلى الإيمان المصحوب بالطرب"[2]. يقول في قصيدة "كالنون في سورة الرحمن":

عَلَّمني القرآن في دوحة الريحانِ
شَرْقَ البئر،
من آدمٍ جئنا ومن حَوّاءَ
في جنة النسيانِ[3].

يظهر الجد معلماً للطفل، وأمّا صورته فتظهر مشرقة وجميلة في نفس درويش، وهذا ما يشير إليه درويش بقوله: "هو الذي ربّاني، وكنت أحبه أكثر من أبي ... علمني القراءة ومساحة الأرض، وأعمار الزيتون، كان يشتري لي كتباً من عكا ويأخذني إلى أصدقائه ليفاخر بالطفل الذي يقرأ الجريدة والكتب ويحفظ الشعر القديم ..."[4]. يرسم درويش صورة للجد تجمع بين الواقع والأسطورة فهو الذي يمنح العنقاء من سرّه قدرتها على البعث والخلود والتجدد:

---

(1) محمود درويش، "حوار مع محمود درويش" أجراه سامر أبو هواش، مجلة نزوى، العدد (29)، يناير 2002، موقع مجلة نزوى على شبكة الإنترنت: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1605

(2) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص 27.

(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "كالنون في سورة الرحمن"، ص340.

(4) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ص24.

أمَّا هُوَ المولود من نفسِهِ

الموءودُ، قرب النار،

في نفسه،

فليَمْنَحِ العنقاءَ من سرِّهِ

المحروق ما تحتاجُهُ بعده

كي تُشْعِلَ الأضواءَ في المَعْبَدْ"[1]

أما الشخصية الأخرى التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالماضي فهي شخصية الأم، تظهر صورتها بشكل واضح في قصيدة "تعاليم حورية". وحورية هو اسم والدة الشاعر، ويذكرها بقوله: "إنّ الشخصية الأقوى في البيت، والتي كنت أعتبرها عنيفة إلى حد ما، هي والدتي، وكنت أعتقد طفلاً، ونتيجة ما كنت أعتبره معاملة قاسية منها، أنها لا تحبني، وبقيت هذه الفكرة معي إلى أن سُجنت للمرة الأولى، وعندها أدركت أنها تحبني، بل أدركت كم تحبني"[2]. يقول في هذا المعنى في القصيدة:

لا وَقْتَ حولَكِ للكلام العاطِفيِّ.

عجَنْتِ بالحَبَقِ الظهيرةَ كلَّها. ...[3]

يركّز درويش في القصيدة على تأثير المأساة الفلسطينية على شخصية والدته، حيث "طعنتها النكبة في القلب وحَمَّلتها تبعات الزلزال، فقاومت البؤس بالكبرياء، وبطاقة روحيّة

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، كالنون في سورة الرحمن"، ص341.

(2) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه سامر أبو هواش، مجلة نزوى، العدد (29)، يناير 2002، موقع مجلة نزوى على شبكة الإنترنت: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1605

(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، تعاليم حورية"، ص345.

أمدَّت جسمها بقوة الفرس ... لا تأذن للتعب بأن ينطق بالشكوى، بل بهجاء الزمن الذي نقل أسرتها من مزارعين إلى لاجئين[1]:

... أعرفُ ما يُخرِّبُ قلبك المثقُوبَ
بالطاووس، منذُ طُرِدْتِ ثانيةً من الفردوس.
عالَمُنا تغيَّر كلُّهُ، فتغيّرتْ أصواتُنا. حتّى
التحيَّةُ بيننا وَقَعَتْ كزرِّ الثَّوْبِ فوق الرمل،
لم تُسمِعْ صدىً. قولي: صباح الخير!
قولي أيَّ شيء لي لتمنَحَني الحياةُ دلالَها[2].

فخروج الأم من الوطن وتغيّر الحال وضياع البيت والأرض هو خروج من فردوس جميل كانت تحيا به، يذكرها بخروج سابق مترسب في لاوعي أنثوي متمثل بخروج حواء من فردوسها إلى الأرض، لذا كان من الطبيعي أن يحل الصمت في واقع حياتها اليومية، لأن الخروج من الفردوس أوقعها في حزن مأساوي، وغيّر عالمها تماماً[3]. لكن غياب العاطفة من حياة الأم لا يعني انعدام مشاعر الحب العميق الرابط بين الابن ووالدته، بل على العكس تماماً، يظهر هذا من إحساس الأم بابنها حتى في غربته ومنفاه وبعده عنها:

أُمّي تَعُدُّ أصابعي العشرينَ عن بُعْدٍ.
تُمَشِّطُني بخُصْلَةِ شعرها الذَّهبيّ، تبحثُ
في ثيابي الداخليّة عن نساءٍ أجنبيَّاتٍ،
وَتَرْفُو جَوْربي المقطوعَ. لم أكبرْ على يدها

---

(1) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص160.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، تعاليم حورية، ص345.

(3) خليل الشيخ، السيرة والمتخيّل، ص195.

كما شئنا: أنا وَهِيَ، افترقنا عند مُنْحَدرِ
الرُّخام ...
... وأنْشَأَ المنفى لنا لغتين:
دارجةً .. ليفهَمَهَا الحمامُ ويحفظَ الذكرى
وفُصْحى .. كي أُفسِّرَ للظلال ظِلالَها[1]

ولبيان الرابط العميق بين الأم والابن في غربته يلجأ درويش إلى أفعال مضارعة يتطلب تحقيقها وجود المفعول به قريباً ومادياً "تمشّط، تبحث، ترفو". وقد صنع درويش من منفاه وغربته لغة متفردة لأمه وظفّها في شعره إلى جانب تلك اللغة الخاصة الموجودة بين الأم وابنها. وإذا كانت القصيدة تحمل عنوان "تعاليم حورية" فإنّ وصايا الأم أكثر ما يلفت النظر، لأنها تبرز بدقة شخصيتها الصارمة الجادة التي لا يعنيها شيء إلاّ مصلحة ابنها، فتحاول بتعاليمها أن تحرره من كل القيود من حوله:

تقول لي مثلاً: تزوّجْ أَيَّةَ امرأة مِنَ
الغُرَباء، أَجمل من بنات الحيِّ. لكنْ، لا
تُصَدِّقْ أيَّةَ امرأة سوايَ. ولا تصدِّقْ
ذكرياتكَ دائماً. لا تَحْتَرِقْ لتضيء أُمَّكَ،
تلك مِهْنَتُها الجميلةُ. لا تحنَّ إلى مواعيد
الندى، كُنْ واقعياً كالسماء. ولا تحنّ
إلى عباءة جدِّك السوداء، أَو رَشَوَاتِ
جدّتكَ الكثيرةِ وانطلِقْ كالمُهْرِ في الدنيا.
وكُنْ مَنْ أنت حيث تكون. واحملْ

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، تعاليم حورية، ص344.

عبءَ قلبكَ وَحْدَهُ ... وارجع إذا

اتَّسَعتْ بلادُك للبلاد وغيّرت أحوالها ...[1]

تأتي تعاليم الأم صارمة وموجزة تجسد شخصيتها وطبيعة علاقتها بولدها، لذلك تلجأ إلى جمل الأمر والنهي في خطابها. تركّز وصايا الأم كلها على حثّ الابن على الالتفات إلى حياته ونفسه وشأنه الخاص، وأن لا يفني حياته فقط من أجل الآخرين، وهذا يتجلى في قولها "لا تحترق لتضيء أمك، انطلق كالمهر في الدنيا، كن من أنت، احمل عبء قلبك وحده ...". يرى درويش أثر هذه الوصايا في إنارة طريقه وتوجهه في قصيدته الجديدة، حيث الالتفات إلى الحياة وإلى طريق الشعر القائم على الرؤيا والجمال، يقول:

أُمِّي تضيء نُجُومَ كنعانَ الأخيرةَ،

حول مرآتي،

وترْمي، في قصيدتِي الأخيرةِ، شَالَها![2]

وكما أشرنا سابقاً فإنّ درويش يعمد في هذا القسم إلى المزج بين الواقعي والأسطوري في تجسيد جانب التوتر والاضطراب بشأن الذات والمكان والاحتلال، لذلك يرتفع صوت الشاعر في قصيدته "أطوار أنات" مستغيثاً بـ"أنات" إلهة الحب والتجدد والحياة، لتعيد الحياة والجمال إلى العالم، فبغيابها تغيب الحياة وبعودتها تعود:

... ... لا

تتأخّري في العالم السُّفليِّ. عُودي من هناكَ

إلى الطبيعةِ والطبائع يا أناتُ!

جَفّتْ مياهُ البئر بعدَكِ، جَفّتِ الأغوارُ

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، تعاليم حورية، ص346.

(2) المصدر نفسه، ص347

والأنهارُ جَفّتْ بعد موتكِ. والدموع

تبخّرَتْ من جَرَّة الفخّار، وانكسرَ الهواءُ

من الجفاف كقِطْعةِ الخشب. انكسرنا كالسياجِ

على غيابك. ...

... ...

فلتَرْجعي، ولتُرْجعي، ولتُرْجعي أرضَ الحقيقة

والكنايةِ،

أرضَ كنعانَ البدايةِ، ...[1]

لكن، في ظل واقع الاحتلال وواقع الغياب العربي والانكسارات المريرة، يخرج الشاعر أسطورة "أنات" من مشهد التجدد والتفاؤل إلى مشهد متشائم، حيث تبتعد عن الشاعر وأرضه، وترحل تحت اسم آخر في بلاد أخرى:

وأَناتُ تخلق نفسَها

من نفسِها

ولنفسِها

وتطيرُ خَلْفَ مراكب الإغريق،

في اسم آخر[2]،

هذه النتيجة المأساوية هي نفسها التي يصل إليها الشاعر في قصيدة "مصرع العنقاء"، حيث يجعل العنقاء التي تموت احتراقاً كلّما وصلت إلى الاكتمال، لتنبعث من جديد في إطار الحياة المتدفقة المتجددة، يجعلها تسقط دامية بشباك الصيّاد:

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، أطوار أنات، ص354-355.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، أطوار أنات، ص356.

كان شيءٌ يُشبهُ العنقاءَ
يبكي دامياً،
قبل أن يَسْقُطَ في الماء،
على مقربة من خَيْمَةِ الصيَّاد ...
ما نَفْعُ انتظاري وانتظارِكْ؟[1]

وبإزاء هذه التوترات والاضطرابات المأساوية ما كان على الشاعر إلاّ أن يحتمي بقصيدته/ بلغته. من هنا ينتقل الشاعر إلى محطة مهمة في سيرته الذاتية، تجلّت في القسم الرابع "غرفة للكلام مع النفس"، يبين فيه أهمية الشعر واللغة ودورهما في سيرته. ففي قصيدة "قافية من أجل المعلقات" يلوذ الشاعر إلى لغة المعلقات ليتخذها هوية ووطناً تعويضاً عن الوطن المفقود، لذلك تتحوّل اللغة عند الشاعر إلى علامة على الوجود المادي والروحي، وتتحوّل إلى سياقات كونية وذهنية وتاريخية. يقول:

... أنا لغتي أنا،
وأنا مُعَلَّقَةٌ ... مُعَلَّقتان ...عَشْرٌ، هذه لغتي
أنا لغتي. أنا ما قالتِ الكلماتُ:
كُنْ
جَسَدي، فكُنْتُ لنَبْرِها جَسَداً. أَنا ما
قُلْتُ للكلمات: كُوني ملتقى جَسَدي مع
الأبديَّة الصحراء. كُوني كي أكون كما أَقولُ![2]

---

(1) المصدر نفسه، "مصرع العنقاء"، ص360-361.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، قافية من أجل المعلقات، ص382.

وفي قصيدة "تدابير شعرية" تتجلى أهمية اللغة والشعر عند الشاعر، فمن خلال الاعتصام بالقصيدة/ باللغة يقاوم الشاعر اليأس، ويحوّل الهزيمة إلى نصر. فالقصيدة بالنسبة إليه هي الملاذ الآمن أمام مأساة الحاضر، حيث تصبح وسيلة لاستعادة الوطن المفقود:

القصيدةُ، ما بين بين، وفي وُسْعِها
أن تُضِيءَ الليالي بنَهْدَيْ فتاةٍ،
وفي وسعها أن تضيء بتُفّاحةِ جَسَدَيْنِ،
وفي وسعها أن تُعيد،
بصرخة غاردينيا، وطناً![1]

إنّ محمود درويش ينظر إلى ذاته بوصفه شاعراً، والقصيدة بين يديه عالم خلاّق بلا حدود، فلا شيء يستعصي على القصيدة، بل إنّ القصيدة في وسعها أن تحقق للشاعر ما يريد، يقول:

القصيدةُ فوق، وفي وُسْعِها
أن تُعلِّمني ما تشاءُ
كأنْ أفتح النافذةْ
وأُدير تدابيري المنزليّةَ
بين الأساطير. في وسعها
أن تزوِّجني نفسها ... زمناً[2]

---

(1) المصدر نفسه، "تدابير شعرية"، ص368.

(2) المصدر نفسه، ص366.

أما المحطة الخامسة في سيرة الشاعر الذاتية فيتمثل في الجانب العاطفي وخطاب الحب والمرأة، والذي تجلّى في القسم الخامس من الديوان "مطر فوق برج الكنيسة". فالمرأة والحب هما الملاذ الشافي للشاعر الذي يقاوم به مأساوية الواقع وسطوة الآخر. ففي قصيدة "هيلين، يا له من مطر" يدور اللقاء مع المرأة في إطار رموز الخصب والتجدد، حيث تمثّل هيلين الحياة المتجددة الآمنة، التي تثبّت روح الشاعر الهائمة في وحشتها وغربتها:

ويقولُ الغريبُ لهيلينَ: يَنْقُصُني
نَرْجِسٌ كي أُحَدِّقَ في الماء،
مائِكِ، في جَسَدي، حَدِّقي أنتِ
هيلينُ، في ماء أحلامنا ... تَجدي
الميّتين على ضَفَّتَيْك يُغَنُّون لاسْمِكِ:
هيلينُ ... هيلينُ! لا تتركينا
وحيدين مِثْلَ القَمَرْ"[1]

وفي قصيدة "أيام الحب السبعة" يصبح الحب عند درويش فعلاً تعويضياً عن الواقع المأساوي، لذلك يغدو الحب لحناً مقدساً، يصوغه الشاعر على إيقاعات الانصهار والاتحاد بين المحبّيْن:

أُصْغِي إلى جَسَدي: للنَّحْلِ آلِهَةٌ
وللصهيل رَبَاباتٌ بلا عَدَدِ
أَنا السحابُ، وأنتِ الأرضُ، يُسْنِدُها
على السياج أَنينُ الرَّغبة الأبدي

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً" "هيلين، يا له من مطر"، ص393.

أُصْغي إلى جَسَدي: للموت فاكِهَةٌ
وللحياةِ حياةٌ لا تُجَدِّدُها
إلاّ على جَسَدٍ ... يصغي إلى جَسَدٍ[1]

ويمضي درويش في ترانيم الحب المحكوم عليه بالفراق التراجيدي في الغالب، فراق الحبيْن من بعد حبٍّ واتحاد جعل كل منهما وجهاً للآخر، حيث لا يبقى للشاعر إلاّ الذكريات. يقول في قصيدته "ليل يفيض من الجسد":

مَنْ أَنا بعد عينينِ لوزيَّتينِ؟ يقول الغريبْ
من أَنا بعد منفاكَ فيَّ؟ تقول الغريبةْ.
إذنْ، حسناً، فلنكن حذرَيْن لئلا
نُحَرِّكَ ملْحَ البحار القديمةِ في جَسَدٍ يتذكّرُ ...
كانت تُعيدُ له جَسَداً ساخناً،
ويُعيدُ لها جَسَداً ساخناً.
هكذا يتركُ العاشقان الغريبانِ حُبَّهما
فَوْضَوِيّاً، كما يتركان ثيابَهما الداخليَّةَ[2]

وأمّا المحطة السادسة في سيرة الشاعر الذاتية فترصد صراعات الزمن الحاضر "مرحلة اتفاقية أوسلو" والتي تجلت في القسم السادس والأخير "أغلقوا المشهد". ففي قصيدة "خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس" يشير الشاعر بوضوح إلى معاهدة السلام "أوسلو". ويتبدّى موقفه المعارض لها منذ عنوان القصيدة، إذ يعلن أنّ خلافه مع امرئ القيس ليس خلافاً لغوياً وإنما الخلاف يتجلى في أبعاده الفكرية. "فقد شكّل ذهاب امرئ القيس إلى القيصر لاستعادة ملك

(1) المصدر نفسه، أيام الحب السبعة، ص412.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، ليل يفيض من الجسد، ص396-399.

أبيه، رمزاً للحالة العربية المعاصرة التي تستعين بالآخر الغربي وترتمي بين يديه لتحقيق أحلامها ولاستعادة ملكها، لهذا يرفض درويش ما يمثله امرؤ القيس على هذا الصعيد من تبعية للآخر وذوبان فيه[1].

... ولم نَتَعرَّفْ على صوتنا أبداً.
لم يكن دَمُنا يتكلَّمُ في الميكروفونات في
ذلك اليوم، يَوْمَ اتَّكأْنا على لغةٍ
بَعْثَرَتْ قلبها عندما غيَّرتْ دربها. لم
يَقُلْ أَحدٌ لامرئ القيس: ماذا صنعتَ
بنا وبنفسك؟ فاذهبْ على درب
قَيْصَرَ، خلف دُخانٍ يُطلُّ مِنَ
الوقت أسْوَدَ. واذْهبْ على درب
قَيْصَرَ، وَحْدَكَ، وَحْدَكَ، وَحْدَكَ
واتركْ لنا، هنا، لُغَتَكْ![2]

يصوّر الشاعر مأساوية اتفاقية أوسلو" التي ساوت بين القاتل والقتيل، وتجاهلت معاناة الضحية التي تسترجع ذاكرة عذابها الطويل، وأصوات القتلى السابقين والجدد الذين يطالبون باعتذار لا من القاتل فحسب، بل من التاريخ كله. أمام هذا الواقع المأساوي يلجأ درويش إلى قناع "برتولت بريخت" في قصيدة "شهادة برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية"، وهو يمثلُ عام النكسة 1967 أمام محكمة عسكرية. حيث يبدأ بسرد الأعمال والجرائم التي يقوم

(1) خليل الشيخ، السيرة والمتخيّل، ص214.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، أغلقوا المشهد"، ص424.

بها القاضي وجنوده القتلة الذين يدمّرون كل شيء، ويغتصبون رواية الضحية، في واقع يطلب فيه القاتل من الضحية التقدير والتكريم بما تفضّل به من عمل عدواني تجاهها:

مَضَتِ الحربُ. وضُبَّاطُكَ عادوا سالمينْ

...   .

ولكنّ رعاياكَ يجُسُّون كلامي غاضبينْ

ويَصيحُون بآخاب وإيزابيلَ: قُوما، ورِثا

بستانَ نابوتَ الثمين!

ويقولون: لنا اللّهُ

وأرضُ الله

لا للآخرينْ!

ما الذي تطلبه، يا سيدي القاضي،

من العابر بين العابرين؟

في بلادٍ يَطْلُبُ الجلاّدُ فيها

من ضحاياهُ مديحَ الأوسمةْ![1]

يرفع درويش صوته مليئاً بالقهر والألم، لكن لا أحد يسمعه أو يجيبه. إن ذروة السخرية في نهاية القصيدة عندما تحرر الضحية جلاّدها من ذنبه وفعله تجاهها:

آنَ لي أن أَصرُخَ الآن

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، شهادة برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية، ص419-420.

وأن أُسقِطَ عن صوتي قناعَ الكَلِمةْ:
هذه زنزانةٌ، يا سيِّدي، لا مَحْكَمَةْ
وأَنا الشاهدُ والقاضي. وأنت الهيئةُ المُتّهمةْ
فاتركِ المقعدَ، واذهب: أنتَ حُرٌّ أنتَ حُرٌّ،
أيّها القاضي السجينْ[1]

يختم درويش سيرته الشعرية في قصيدته "عندما يتعد..." ببيان نهج العدو الذي سيظل مصراً على صم آذانه عن سماع حقوق الآخرين، رافضاً الحوار معهم، ولن يتخلى أبداً عن سترته العسكرية التي تلمع أزرارها من بعيد، وفي ذلك تأكيد من الشاعر على النهج العسكري الذي سيتبعه العدو دائماً:

هذا الكلامُ الذي كان في وُدِّنا
أن نقولَ له، كان يسمعه جَيِّداً
جيِّداً،
ويُخبِّئُهُ في سعالٍ سريعٍ،
ويُلقي به جانباً، ثم تلمَعُ
أزرارُ سُتْرَتِهِ عندما يَبْتَعِدْ...[2]

(1) المصدر نفسه، ص420.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، "...عندما يبتعد"، ص434.

المبحث الثالث

اغتراب الأنا

يعد مفهوم الاغتراب أحد أهم المفاهيم وأكثرها إثارة للجدل، لا بسبب غموض معناه فقط، وإنما بسبب التعريفات الكثيرة والآراء المتعددة التي وضعت له وكثرة اتساعها واستعمالها، وكثرة الاتجاهات في علم النفس وعلم الاجتماع وفي الدراسات الأدبية التي تناولته بالبحث والتحليل. إذ يشير محمد الصايغ إلى أن ترجمة مصطلح "الاغتراب" (Alienation) لم تستقر في اللغة العربية إلى الآن. فأحيانا يترجم المصطلح إلى "الغربة" أو "التغريب" أو "التغرّب" أو "الاستلاب" أو "الألينة" أو "الافتراق عن الجوهر" أو "الانسلاخ"، ويرى أن هذه الترجمات المتعددة قد تربك القارئ العربي وتسيء استخدام المصطلح من ناحية أخرى. ولعلّ أكثر ما يقع فيه القارئ من التباس هو التفريق بين "الغربة" و "الاغتراب". فالمعنيان مختلفان؛ فالغربة (Estrangment) تعني الشعور بالابتعاد المكاني عن الوطن، أي الإحساس بالغربة بسبب المسافة التي تفصل الإنسان عن مجتمعه ومعارفه وعالمه. وأمّا الاغتراب(Alienation) فيختلف اختلافاً جوهرياً، إذ يعني فقدان القيم والمثل الإنسانية والخضوع لواقع اجتماعي يتحكم في الإنسان ويستعبده، حينئذ يشعر الإنسان بالانفصال والانعزال عن الآخرين وعن مجتمعه والعالم[1]. فالاغتراب هو الحالة السيكواجتماعية التي تسيطر على الفرد سيطرة تامة تجعله غريباً وبعيداً عن بعض نواحي واقعه الاجتماعي المحيط[2]، دون أن يتطلب ذلك الانتقال المكاني والبعد عن الوطن، فهو ضياع المرء وغربته عن ذاته ونفسه، وعن المجتمع الذي ينتمي إليه، وعن الوطن الذي يعيش فيه. ويرى محمد الصايغ أن مصطلح الاغتراب يأتي أحياناً لوصف شخصية المفكر أو المثقف، الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد وعدم الاندماج النفسي والفكري بالمقاييس الشعبية في المجتمع،

---

(1) محمد ذينون الصايغ، "مفاهيم في الاغتراب"، مجلة شؤون اجتماعية، عدد 89، 2006، ص216.

(2) دينكن ميتشيل، معجم علم الاجتماع، ترجمة إحسان محمد الحسن، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت، 1986، ص18.

ويلاحظ أن هذا المعنى للاغتراب لا يشير إلى العزلة الاجتماعية التي تواجه الفرد المثقف نتيجة لانعدام التكيف الاجتماعي أو الاتصال الاجتماعي، وإنما ينظر إليه من زاوية قيمة الجزاء أو الإرضاء، فالأشخاص الذين يحيون حياة عزلة واغتراب لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع[1]. وبذلك يمكن وصف الشعور بالاغتراب بأنه: "شعور الفرد بالعزلة والانفصال النفسي عن الذات وعن الآخرين، والوحدة، وعدم الانتماء، والإحساس بالقلق، ورفض القيم والمعايير الاجتماعية، والاغتراب عن الحياة الأسرية والاجتماعية"[2].

ودواوين محمود درويش الشعرية –قيد الدراسة- بدءاً من ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً" (1995)، إلى آخر أعماله "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" (2008) حافلة بمعاني الاغتراب. والاغتراب في شعره لا ينفصل في ظهوره وتجليه عن الظرف السياقي للواقع العربي المنهزم والمنكسر سياسياً وثقافياً منذ اتفاقية أوسلو(1993). فنجد محمود درويش الذي انتمى للمقاومة ومشى في مسيرة كفاحية طويلة، وناضل بشعره من أجل تحرير الوطن واستعادة الأرض، يشعر بالصدمة والخيبة والانكسار بعدما أخذت تتكشف نتائج أوسلو "حيث ارتكب الاحتلال الصهيوني بعد العام 1994 من الأفعال الاستيطانية والقتل والمذابح والاعتداءات ما يفوق ممارسته منذ العام 1967 وحتى العام 1994"[3] مما كوّن لدى الشاعر شعوراً بالخيبة والإحباط وإحساساً قوياً بضياع مسيرته النضالية سُدى، هذا إلى جانب صدمة الشاعر بعد عودته إلى أرض الوطن، تلك العودة التي كشفت له حال الوطن الواقعي، وزيف السلطة التي تتبع سياسات هزيلة، وتقدم تنازلات كثيرة ووعوداً كاذبة، وتتملكها الصراعات والخلافات الفئوية. أمام هذا المشهد الدال على تحطم الحلم وتضاؤل القضية برز الإحساس بالاغتراب عند محمود درويش. فما اغتراب الشاعر إلاّ انعكاس لمأساة الذات التي وجدت نفسها مهزومة أمام الواقع الظالم، وبعبارة أدق، إن الاغتراب عند درويش هو

---

(1) محمد ذينون الصايغ، "مفاهيم في الاغتراب"، ص218.

(2) أميرة علي زهراني، الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، المركز الثقافي العربي، 2007، ص34.

(3) المتوكل طه، صورة الآخر في الشعر لفلسطيني (1994-2004)، ص32-33.

الشعور العميق بالإحباط والخذلان المتولّد عن الفجوة العميقة بين الصورة المثالية والآمال والطموحات التي حددها درويش لذاته منذ بداية مسيرته الشعرية من جهة، وبين الواقع السائد المفارق لتلك الطموحات والأحلام من جهة أخرى. إن الاغتراب المسيطر على قصائد درويش ناتج عن ضياع القيم التي كان ينشدها الشاعر في داخله، قيم الحرية والنصر والبطولة والعدالة، واهتزاز هذه القيم، وصدمته من عدم تحققها بعد مسيرة طويلة من آلام السفر والترحال والشتات والتشرد والابتعاد عن الوطن والأهل والأحبة. ولعل صدمة درويش بعدم تحقق ما كان ينشده ويصبو إليه عمق الإحساس بالنهاية الأليمة، والكرامة المهدورة، والفشل الذريع. من هنا يتجلى الاغتراب عند درويش في جانبين: اغتراب نفسي واغتراب مكاني.

الاغتراب النفسي:

إنّ من أهم مظاهر الاغتراب النفسي في شعر محمود درويش هو الإحساس بفقدان قيمة الأشياء، والإحساس باللامعنى واللاجدوى نتيجة الشعور بالفجوة العميقة بين آمال الشاعر ورغباته وطموحاته من ناحية، وبين الواقع الذي حال دون تحقيقها من ناحية أخرى. مما ولّد لديه إحساساً عميقاً بفقدان معنى وقيمة الطريق الطويل الذي سار به ولم يوصله إلى أي مكان، ولم يسفر عن أي شيء حقيقي، فلحظة الاغتراب العميقة تتكشف عنده حين يقرّ أنّ عطاءه كان بلا مقابل، وأن فعله بلا نتيجة أو أثر. يقول في قصيدته كم البعيد بعيد:

((كم البعيدُ بعيدٌ))؟

كم هي السُبُلُ؟

نمشي

ونمشي إلى المعنى

ولا نَصِلُ

هُوَ السرابُ

دليلُ الحائرين
إلى المساء البعيد
هو البُطْلان ... والبَطَلُ
نمشي، وتنضج في الصحراء
حكمتُنا[1].

فمن خلال عنوان القصيدة "كم البعيد بعيد" يظهر جلياً الإحساس بضياع القيمة والشعور بالإحباط واليأس. وفي هذا المقطع يظهر بوضوح إحساس الشاعر بالتعب والألم من هذا الطريق الطويل الذي لا ينتهي، فعلى الرغم من اجتهاد الشاعر وعدم استسلامه، إلاّ أنه لا يصل أبداً إلى نهاية الطريق/ تحقيق الحلم، فالبعيد يظل بعيداً، وكأنّ الحلم سراب لا يمكن الوصول إليه، بل هو زائف وباطل، ومن عميق اغتراب الشاعر يصبح إدراك حقيقة هذا الحلم بكونه سراباً هو عين الحكمة!

وأمام هذه الحالة، تظهر عند درويش أهم سمات الشخصية الاغترابية التي تتجلى في الإحساس بالاغتراب عن الذات، من خلال الشعور بالانفصال عنها وعدم الانتماء إليها، وعدم قدرة الشاعر التواصل مع نفسه، إلى الحد الذي يرى فيها نفسه كما لو كانت غريبة عنه، يقول:

تحيا مناصفةً،
لا أنتَ أنتَ، ولا
سواكَ
أين ((أنا)) في عتمة الشَّبَهِ؟[2]

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "كم البعيد بعيد"، ص68-69.
(2) محمود درويش، أثر الفراشة، "مناصفة"، ص231.

من هنا يوظّف درويش صورته في المرآة للدلالة على حالة الاغتراب الـذاتي، بحيـث تصبح المرآة عنده لا تعكس سوى غربته عـن نفـسه وانفـصامه عـن ذاتـه. يقـول في قـصيدته "غريبان":

يرنو إلى مرآتِهِ
فيرى غريباً مثله
يرنو إليهْ![1]

ولا يقتصر حضور الاغتراب في شعر محمود درويش كثيمة اجتماعية نفـسية أفرزتهـا الظروف والسياقات السياسية والثقافية، بل يتعـداها ليـصبح هاجـساً وجوديـاً يلقـي بظلالـه الكثيفة على إنتاج درويش الشعري، تجسده حالة المنفى الوجودي الـدائم، فكـثيراً مـا ارتـبط مفهوم الاغتراب عند درويش بمفهوم المنفى، إذ ثمة تداخل ومساحات مشتركة بـين مفهـومي المنفى والاغتراب. ولا نقصد بالمنفى، المنفى المتحقـق بفعـل الانتقـال والهجـرة والنـزوح عـن الوطن إلى أصقاع الأرض المختلفة، بقدر ما نعني بالمنفى "المنفى الداخلي" عند الإنسان. "فـالمنفى حينئذٍ هو غربة المرء عن مجتمعه وثقافته، وتأمل عميق في الذات بسبب اختلاف منظور الفـرد عن العالم وعن معنى وجوده عن منظور الآخرين، لذلك يشعر بأنه مختلـف وغريـب، وههنـا لا تكون للمنفى حدود مكانية، إنه مقيم في الذات"[2]، حيث يغدو المنفـى والاغـتراب صـيغة من صيغ الوجود عند الأنا، "وتعريف الذات بالاستناد إلى المنفى دون غيره من صيغ الوجـود. لذلك لا يستطيع أي شيء أن يُشفي المنفيَّ من جرح منفاه الأبدي، لا قدرة لدى المنفـيِّ علـى عكس مسار منفاه حتى لـو عـاد إلى الـوطن فإنـه يظـل مقيمـاً في اغترابـه"[3]. وعنـدما سُئِلَ

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "غريبان"، ص57.

(2) محمود درويش، "عن المنفى آخر نص كتبه محمود درويش" ، في كتاب محمود درويش، حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة، إعداد عبد الحليم حمود، دار البحار، بيروت، 2009، ص310.

(3) فخري صالح، أدب المنفى والتجربة الفلسطينية، مجلة العربي، العدد(610)، تاريخ 1/ 9/ 2009، آداب، موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/arabi/Data/2009/9/1/Art_90737.XML

درويش: ماذا ستكتب مـن دون المنفـى؟ أجـاب: "أمّـا المنفـى فهـو الوجـود"[1]. معرّفـاً هويـة الغريب المنفي الأبدي الذي أدمـن العـيش في هويـة أصـابها جـرح نـازف لا يـبرأ. يقـول في قصيدته "من أنا دون منفى":

غريبٌ على ضفة النهر، كالنهر ... يَرْبِطُني
باسمك الماءُ. لا شيءَ يُرْجِعُني من بعيدي
إلى نخلتي: لا السلامُ ولا الحربُ. لا

....

شيء يَحْملني أو يُحمِّلني فكرةً: لا الحنينُ
ولا الوعدُ. ماذا سأفعل؟ وماذا
سأفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ
يُحدِّقُ في الماء؟

... ...

لم يبقَ منِّي سواكِ، ولم يبق منك
سوايَ، غريباً يُمسِّدُ فَخْذَ غريبتِهِ: يا
غريبةُ!...[2]

يظهر هنا الإحساس بالمنفى الدائم الذي طبع حياة الشاعر كـصورة اغترابيـة، فهويـة الغريب هي منفاه الذي يستحيل انتهـاؤه، أو تغـييره بالوعـد والحـنين أو الـسلام أو الحـرب. لذلك لا يبقى إلاّ صورة الغريب الذي يبحث عن غريبة تشفيه من جراح غربته ومن شـعوره بالوحشة والاغتراب. فليس المنفى -كما يقول درويش- تعريفاً جغرافياً فقـط، المنفـى أيـضاً

(1) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص143.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، سرير الغريبة، "من أنا، دون منفى"، ص648- 650.

هو حالة نفسية وحالة ثقافية، لا يعرّف المنفى بنقيضه الوطن، ولا يعرّف الوطن بنقيضه المنفى، إنّه جزء من تكويننا الداخلي[1]. يقول في قصيدة "جهة المنفى":

يَتَلفَّتُ المنفيُ نحو جهاتِهِ
وتفرُّ منه المفرداتُ - الذكرياتُ
ليس الأمام أمامَهُ
ليس الوراء وراءَهُ
... ...
ويقول: إنّ الحُرَّ مَنْ يختار منفاهُ
لأمرٍ ما...
أنا حُرٌّ إذن
أمشي ... فَتَتَّضحُ الجهاتُ[2]

وفي قصيدة "الآن... في المنفى" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" يظهر اغتراب الشاعر عميقاً حين يصبح المنفى عنده ملازماً له حتى في بيته، في صورة يصبح فيها المنفى والبيت رديفين:

الآن في المنفى... نَعَمْ في البيتِ،
في الستّينَ من عُمْرٍ سريعٍ
يُوقدون الشَّمْعَ لَكْ

---

(1) محمود درويش، "مقابلة مع الشاعر محمود درويش، جائزة الأمير كلاوس" أجراه خالد الحروب، موقع قناة الجزيرة على شبكة الإنترنت: http://www.aljazeera.net/NR/exeres/FFADC0D2-98AB-41AD-95E6-8F2459CB98FC.htm

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، "جهة المنفى" ص253-254.

... ...

فلتحتفلْ مع أصدقائكَ بانكسار الكأس

في الستين لن تَجِدَ الغَدَ الباقي

لتحملَهُ على كَتِفِ النشيد ... ويحملَكْ[1]

فعلى الرغم من أن درويش يصور احتفال أصدقائه بيوم ميلاده إلا أنه يشعر بالاغتراب، فهو يرى أن احتفاله مع أصدقائه ليس من أجل يوم ميلاده، بقدر ما يحتفل بانكسار النفس والحلم بعد مشوار طويل، في زمن لن يكون له غَد يعوّض الشاعر وينصره من جديد. ودرويش يعمق إحساسه بالاغتراب من خلال إحساسه بتقدم عمره الزمني، هذا العمر الذي مرّ سريعاً دون أن ينتبه، لكن وصوله إلى عمر الستين جعله أكثر تأملاً في منفاه وفي غربته الداخلية، يتجلى ذلك "وهو يقف وقفة المقوّم لمسيرة نضالية طويلة كان شطر منها خاصاً، وكان الشطر الآخر منها وطنياً وقومياً عاماً"[2]، يقول في قصيدته "محطة قطار سقط عن الخريطة":

وقفتُ في الستين من جرحي ...[3]

....

وقفتُ على المحطة ... لا لأنتظر القطارَ

ولا عواطفيَ الخبيئةَ في جماليات شيءٍ ما بعيدٍ،

بل لأعرف كيف جُنَّ البحرُ وانكسر المكانُ

كجرَّةٍ خزفيّة، ومتى ولدتُ وأين عشتُ،

---

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "الآن... في المنفى"، ص17-18.

(2) مصلح النجار، "جدارية محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الشعري"، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد(3)، مجلد(29)، 2002، ص658.

(3) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "على محطة قطار سقط عن الخريطة"، ص30.

وكيف هاجرَتِ الطيورُ إلى الجنوب أو الشمال.
ألا تزال بقيَّتي تكفي لينتصر الخياليُّ الخفيفُ
على فساد الواقعيِّ؟...
(كبرنا. كم كبرنا، والطريق إلى السماء طويلةٌ)[1]

يتجلى الإحساس بالاغتراب حين يصبح عمر الشاعر جرحاً عميقاً نازفاً لا يبرأ، هذا الجرح الذي انتهي به إلى حالة من التأمل، ومراجعة الذات، واسترجاع التفاصيل المؤلمة في طريق طويل لم ينته بعد، يظهر ذلك من خلال تتابع الأسئلة: "كيف جنّ البحر وانكسر المكان، متى ولدت، أين عشت، كيف هاجرت الطيور، ألا تزال بقيتي تكفي". إن حالة الشعور بالنهاية الخاسرة والإحباط تتملك القصيدة، حيث تصبح المحطة رمزاً للوطن الواقعي الذي عاد إليه درويش، والذي فجّر عنده كثيراً من التداعيات الحزينة المأساوية:

وقفتُ على المحطة. كنت مهجوراً كغرفة حارس
الأوقات في تلك المحطة. كنت منهوباً يُطلُّ
على خزائنه ويسأل نفسَه: هل كان ذاك
الحقلُ/ ذاك الكنز لي؟ ...
... ...
هل كنتُ في يوم من الأيام تلميذَ الفراشة
في الهشاشة والجسارة تارةً، وزميلها في
الاستعارة تارةً؟ هل كنتُ في يوم من الأيام
لي؟ هل تمرض الذكرى معي وتُصابُ بالحُمَّى؟[2]

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "على محطة قطار سقط عن الخريطة"، ص26.
(2) المصدر نفسه، ص28-29.

وإذا كانت المحطة رمزاً للوطن الحالي، فإنّ القطار في القصيدة رمز لذاك الوطن المتخيَّل الذي صنعه الشاعر في منفاه، في إطار الأحلام والتطلعات والطموحات في وجدان الشاعر:

كان القطار سفينةً بريةً ترسو .. وتحملنا
إلى مُدُن الخيال الواقعيةِ كلما احتجنا إلى
اللعب البريء مع المصائر. للنوافذ في القطار
مكانةُ السحريِّ في العاديِّ: يركض كل شيء.
تركض الأشجارُ والأفكارُ والأمواجُ والأبراجُ
تركض خلفنا. وروائح الليمون تركضُ. والهواءُ
وسائر الأشياء تركضُ، والحنين إلى بعيد
غامضٍ، والقلب يركضُ.
(كلُّ شيءٍ كان مختلفاً ومؤتلفاً) [1]

وما بين المحطة والقطار يتجلى اغتراب الشاعر، بين الوطن المتخيّل الذي جعل من الوطن الغائب فردوساً مفقوداً، وبين الوطن الحالي الواقعي المفارق لتصورات الشاعر. وإذا كان الوطنان (الواقعي والمتخيّل) مختلفين بطبيعة الحال، فإنّ الائتلاف بينهما يتجلى في علاقة درويش بالمكان، ومحبته التي لم تتغيّر، ولم تتوقف، ولم يصبها أيّ سوء. وإذا كان القطار هو الوطن المتخيّل كما قلنا، فإن قطار درويش –للأسف- يسقط عن الخريطة ويتلاشى[2]، وفي هذا دلالة عميقة على انهيار الأحلام وضياعها لدى الشاعر.

وفي قصيدة "وشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" تتجلى صورة درويش الاغترابية في إحساسه بالألم النفسي العميق:

---

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "على محطة قطار سقط عن الخريطة"، ص28.

(2) المصدر نفسه، ص34.

في الهزيع الأخير، نحسُّ بآلام
ساقين مقطوعتين، كأن الشعور
تأخّر. لم ننتبه حين كنّا صغاراً
إلى جرحنا الداخليّ، فقد كان
كالرسم بالزيت ناراً، تؤجِّجُ ألوان
أعلامنا، وتُهيِّجُ ثور أناشيدنا[1].

يصور درويش إحساسه بالألم النفسي بعد مسيرة طويلة مضنية كإحساس إنسان انقطعت ساقاه، هذا الإحساس الذي تفجّر عند الشاعر ولم يعد في مقدوره مقاومته كما كان يفعل في الزمن الماضي حيث كان صموده وثباته متأججاً ملتهباً.

ويظهر الاغتراب النفسي عند الشاعر، كذلك، من خلال العزلة التي كان يعيش فيها، وهي مظهر من مظاهر الاغتراب النفسي، ذلك أنّ الشخص المنعزل هو منسحب سلبي يفضل الابتعاد وتجنّب المواجهة، ويتبدى كذلك في سلوكه الإحجامي الذي يتناءى فيه الشخص المنعزل عن التفاعل مع أعضاء الجماعة، ويعزف عن الاضطلاع بأدوار اجتماعية يقاسم فيها الآخرين[2]. لكن هذا لا يعني أن العزلة دائماً سلبية، فقد تكون أحياناً عاملاً إيجابياً، خاصةً إذا أحسن الفرد التعامل معها، فهي الفرصة الحقيقية لمراجعة الذات، والاختلاء بها، والدخول بعيداً في أعماق النفس. ومحمود درويش، الذي عاش في عزلة في آخر حياته، يدّعي أنه لا يرى في عزلته عامل انسحاب وابتعاد، بل يرى فيها حكمة وفرصة للعودة إلى الذات. يقول في مقابلة معه عندما سُئل عن عزلته: "العزلة هي أحد الاختبارات الكبرى لقدرة المرء على التماسك، وطرد الضجر، هو أيضاً قوة روحية عالية جداً، أشعر

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "منفى (3) كوشم يد في ملعقة الشاعر الجاهلي"، ص162.

(2) محمد ذينون الصايغ، "مفاهيم في الاغتراب"، ص223.

بأني إذا فقدت العزلة فقدت نفسي"[1]. وعلى الرغم من أنّ درويش يعطي لعزلته تلك القيم العالية والأبعاد الفلسفية والتي ضمّنها كذلك في قصيدته "لو كنت غيري" من ديوان "أثر الفراشة"، إلاّ أن بعض المقاطع من القصيدة نفسها تكشف عن اغترابه في عزلته، حيث يظهر بشكل واضح فتور الهمة، وإحساسه بضآلة الفعالية واللادور وقلة الحماس، وهذه من معاني الاغتراب العميقة، يقول:

... تجلس،
وحدك، كفكرة خالية من حجة البرهان،
دون أن تحدس بما يدور من حوار بين
الظاهر والباطن....
... ...
ترمي ما في يدك اليسرى إلى يدك اليمنى،
ولا يتغيَّر شيء في حركة الانتقال من
اللافكرة إلى اللامعنى. لكن هذا العَبَثَ
البريء لا يؤذي ولا يجدي ...[2]

إنّ أكثر ما يتجلى فيه اغتراب الشاعر وأزمته الحقيقية هو الشعور بالخسران والهزيمة على إثر معاهدة أوسلو، حيث يذكرها في قصيدة "خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس" من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" بنوع من تأنيب النفس وإيلام الذات:

أَغلقوا المَشْهَدَ

---

(1) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه عبده وازن، في كتاب محمود درويش الغريب يقع على نفسه، ص133.

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، "لو كنتُ غيري"، ص107-108.

انتصروا
عَبَروا أَمسَنا كُلَّهُ،
غَفَروا
للضحيَّةِ أخطاءَها عندما اعتَذَرَتْ
عَنْ كلام سيخطُرُ في بالها[1]،

إنّ أبرز معاني الاغتراب في شعر محمود درويش تظهر في اختلال الموازين وانقلاب المعايير، وهذا يتجلى في المفارقة التي يصنعها درويش في المقطع السابق، حيث يتوجب على الضحية أن تعتذر للقاتل في زمن تنقلب فيه الآيات، وتعتذر ليس عن خطأ ارتكبته وإنّما عن كلام كان سيخطر في بالها. إنّ لحظة الاغتراب تتكشف في القصيدة حين لا يتعرف المرء على صوته، ولا يتعرف على كلامه الذي نطق به، ويشعر وكأنّ أحداً آخر هو من يتكلم وليس ذاته:

التفتنا إلى دَوْرِنا في الشريط الْمُلوَّنِ،
...   .
... ولم نتعرَّفْ على أصواتنا أبداً.
لم يكن دَمُنا يتكلّمُ في الميكروفونات في
ذلك اليوم، يوم اتَّكأْنا على لُغَةٍ
بَعْثَرتْ قلبها عندما غَيَّرتْ دَرْبَها. ...[2]

يقول درويش في كتابه "في حضرة الغياب": "تسمّرت أمام التلفزيون، واتخذت هيئة المحايد في حضرة الحيرة التي أقامت حاجزاً بين العقل والقلب. العقل يقول: إنها مسرحية

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس"، ص422.
(2) المصدر نفسه، ص421-422.

فاشلة باطلة. والقلب يسأل: كيف أنجو من سحر الإخراج؟... يقترب العدوّان اللدودان ويتصافحان... والجمهور المنتقى بعناية باذخة يصفّق لانعطافة التاريخ في حديقة البيت الأبيض. لكن اللغة التي تسمعها تعيد قلبك إلى صوابه: لا، ليست هذه لغتي. فأين بلاغة الضحية التي تسترجع ذاكرة عذابها الطويل... أين أصوات القتلى السابقين والجدد الذين يطالبون باعتذار لا من القاتل فحسب، بل من التاريخ؟"[1]. إنّ ذكرى أوسلو ذكرى مؤلمة جداً عند درويش، وعامل من عوامل اغترابه ونفيه الدائمين.

وفي ظل حالة الاغتراب التي يعيشها الشاعر يعيد مقولة تميم بن أبي مقبل:

ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجر   تنبو الحوادث عنه وهو ملموم[2]

يوظّف درويش مقولة تميم: "لو أنّ الفتى حجر" في قصيدته "مرّ القطار" من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً"، محاطاً بشعور الاغتراب بسبب الانشطار الناجم عن شطر الشاعر إلى نصفين/ ضفتين، ضفة الماضي وضفة الحاضر. هذا الانشطار المسبب للألم العميق يجعل الشاعر يتمنى نفسه حجراً حتى يقاوم هذا الشعور المرير، فلا يعد يحس بشيء، وهو يختار الحجر لأن الحجر لا يشعر بما يعتوره من تقلب الأحوال:

هنا وُجدت ولم أُوجَدْ
سأعثُرُ في هذا القطارِ
على نفسي التي امتلأتْ
بضفّتين كنهرٍ مات بينهما
كما يموت الفتى
((ليت الفتى حَجَرُ...))[3]

---

(1) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص141-142.

(2) تميم بن أبي مقبل، ديوان تميم بن أبي مقبل، شرح مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، 1998، ص139.

(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، "مرّ القطار"، ص330.

ومن عميق حالة الاغتراب يعيد الشاعر صياغة هذه الأمنية "ليت الفتى حجر" في معنى آخر وفي صورة أكثر مأساوية وذلك في قصيدته "ليتني حجر" في ديوانه "أثر الفراشة"، حيث يصبح الحجر "أي حجر" أكثر عاطفة وحنيناً، وأقل صلابة من الإنسان الذي تجمّدت مشاعره وأحاسيسه في ظل مرارة الواقع وقسوته:

لا أَحنُّ إلى أيِّ شيءٍ
فلا أمسِ يمضي ولا الغَدُ يأتي
... ...
ليتني حَجَرٌ – قُلْتُ- يا ليتني
حَجَرٌ ما ليصقلَني الماءُ
أَخضَرُ، أَصفَرُ ... أُوضَعُ في حُجْرَةٍ
مثلَ مَنْحُوتةٍ أو تمارينَ في النحت...
يا ليتني حجرٌ
كي أحنَّ إلى أيِّ شيءٍ![1]

فالإنسان الذي أصبح قلبه أقسى من الحجر نتيجة هذا الواقع المتردي، يعيش حياته بعيداً عن التفاعل العاطفي الذي هو ميزة إنسانية يختلف فيها عن الجمادات التي لا مشاعر لها، يصبح الحجر افضل منه لأنه أقل صلابة وقسوة، وفي هذا تناص ديني مع قوله عزّ وجلّ: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّنْ بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَٱلْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً﴾[2]. وإذا كان درويش لا يحنّ إلى أي شيء وذلك من شدة اغترابه، وصدمته بالواقع، وتجمّد شعوره، فإنّه يتمنى لو

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "ليتني حجر"، ص23-24.

(2) سورة البقرة، آية 74.

أنّه حجر كي يحن إلى أي شيء. وهو من عميق اغترابه يعمد إلى اختيار حجر هامشي (حجر ما) ويجعله متفوّقاً عليه.

ولكن درويش الذي يحاول أن يقاوم إحساسه العميق بالاغتراب لا يتوقف عند أمنيته "ليت الفتى حجر"، بل يعدِّل فيها في قصيدته "ليت الفتى شجرة":

... وقديماً قال
الشاعر: ((ليت الفتى حجر)). وليته قال:
ليت الفتى شجرة![1]

يتخلى درويش عن أمنيته السابقة "ليت الفتى حجر" في قصيدته "مر القطار" وعن موقف الصلابة في مواجهة قسوة الواقع ومأساويته، ويركن إلى السلام إلى المحبة والخير والعطاء في مواجهة مرارة الواقع وقسوته. فالشجرة رمز للحياة المعطاء المفعمة بعناصر الخير والنماء الدائم والمتجدد، وهي معين دائم لبقاء الإنسان ولديمومة حياته واستقراره، لها حضور واضح في تاريخ الإنسانية عامة، اقترنت منذ آدم وحواء –عليهما السلام– عندما أكلا من الشجرة، ومن ثم لم يجدا إلاّ أوراقها ليخفيا سوءاتهما بعد أن بدت لهما. وكذلك ارتبطت بموسى ﷺ عندما ناداه الله –عز وجل– في البقعة المباركة من الشجرة. واقترنت أيضاً بمريم العذرء – عليها السلام– عندما هزّتها فتساقط عليها الثمر من بعد مخاضها العسير، وببيعة سيدنا محمد ﷺ التي كانت تحت الشجرة. في ضوء هذه الرؤية صاغ درويش أمنيته "ليت الفتى شجرة". وقد لجأ في قصيدته وفي ظل حالة الاغتراب النفسي إلى عملية "الإسقاط"، حيث يسقط على الشجرة كل الصفات الإنسانية الراقية، التي يرغب بوجودها ويفتقر إليها واقعنا المأساوي الذي أخذ يبتعد يوماً بعد يوم عن إنسانيته، وأخذ يخيّم عليه قسوة القلب والظلم والجبروت في ظل عمليات القتل والاعتداء والحروب المتكررة بين البشر. يقول:

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، ليت الفتى شجرة، ص53.

الشـجرة أخت الشـجرة، أو جارتها الطـيّبة.
الكبيرة تحنو على الصغيرة، وتُمدُّها بما ينقصها
مـن ظـلّ. والطـويلة تحنو على القصـيرة،
وترسـل إليـها طـائراً يؤنسـها في الليل. لا
شجرة تـسطو على ثمرة شـجرة أخرى، وإن
كـانت عـاقراً لا تسـخر منهـا، ولم تقتـل
شجرةٌ شجرةً، ولم تقلّد حطاباً. ...[1].

الاغتراب المكاني:

يعد محمود درويش من أكثر الشعراء ارتباطـاً بالمكـان، فهـو كيانـه ووجـوده، بـل إنّ جميع الآلام والعذابات التي عاشـها الـشاعر إنّمـا تولّـدت مـن جـرّاء غيـاب المكـان وفقـدان الـوطن. لكـن دواويـن درويـش الـشعرية -قيـد الدراسـة- تكـشف عـن إحـساس الـشاعر بالاغتراب عن المكان. ونقصد بالاغتراب المكـاني، هـو شـعور الفـرد بفقـدان المكـان الـذي يألفه، والشعور بضيق المكان من حولـه، والإحـساس بالاختنـاق فيـه، والغربـة عنـه، وعـدم الشعور بالحميمية تجاهه. ولعلّ الاغتراب المكاني الذي تكوّن عند محمود درويـش إنّمـا تولّـد بعد عودته لأول مرة إلى أرض الوطن عام 1996 منذ خروجـه منهـا عـام 1970، إذ أصـبح يصدر وقتها عن رؤية مختلفة تجسدها حالـة الـذهول والـصدمة مـن واقـع الـوطن، فملامـح الوطن الجغرافية والواقعية التي كان يحتفظ بها درويش في ذاكرته قد مُحيـت تمامـاً، بفعـل مـا مارسه الاحتلال الإسرائيلي من تدمير متقصداً قتل الذاكرة، والتاريخ بالدرجة الأولى. وأخـذ الوطن يظهر في صور مختلفة، الأمر الذي أحدث فجوة كـبيرة بـين الـصورة الجديـدة للـوطن وصورته التي مازالت تعيش في ذاكرة الشاعر. بـل إنّ الاغـتراب يتعمّـق حـين يقـترن التغيّـر

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ليت الفتى شجرة، ص52.

الحاصل في الوطن بالتغيّر الحاصل في ذات الشاعر في منفاه وغربته، يقول في قصيدته "إن عدت وحدك":

إن عُدْتَ وَحْدَكَ، قُلْ لنفسك:
غيَّر المنفى ملامحه ...
ألم يفجعْ أبو تمّام قَبْلَكَ
حين قابل نفسَهُ:
((لا أنتِ أنتِ
ولا الديارُ هِيَ الديارُ))...[1]

لكن علاقة درويش بالوطن علاقة وجودية متينة، لذلك فإن الشاعر يحاول أن يتجاوز التغييرات الحاصلة في المكان، وأن يحدث مفارقة بين موقف أبي تمام من دياره، وموقفه هو من دياره، فإذا كان أبو تمام يرى أنّ التغيير أصاب الديار وأهلها بقوله: "لا أنتِ أنتِ ولا الديار ديار" فإنّ درويش يريد أن يحفظ دياره ويجعلها أكثر ثباتاً ورسوخاً حتى في ظل التغيّرات:

هل وجدت الآن نفسك؟
قل لنفسك: عُدْتُ وحدي ناقصاً
قَمَرَيْنِ،
لكنَّ الديارَ هي الديار![2]

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عمّا فعلت، إن عدت وحدك، ص35.

(2) المصدر نفسه، ص36.

لكن محاولة الشاعر تجاهل التغييرات الحاصلة في الوطن تبوء بالفشل، حيث يظهر الصراع النفسي والوجداني عند الشاعر نتيجة اغترابه عن المكان، الذي تجلى عندما زار قريته "البروة" ورؤيته المكان غير المكان الذي تركه، فقد عمد العدو إلى تغيير ملامحه تماماً، يقول في قصيدته "طللية البروة":

ويُقاطع الصحفيّ أغنيتي الخفيَّة: هل
ترى خلف الصنوبرة القوية مصنع
الألبان ذاك؟ أقول كلاّ. لا
أرى إلاّ الغزالة في الشباك.
يقول: والطرق الحديثة هل تراها فوق
أنقاض البيوت؟ أقول: كلاّ. لا
أراها ، لا أرى إلاّ الحديقة تحتها ،
وأرى خيوط العنكبوت. يقول: جفف
دمعتيك بحفنة العشب الطريّ. أقول:
هذا آخري يبكي على الماضي ...[1]

وكما نلاحظ في المقطع السابق فإنّ الاغتراب عند درويش قائم بين ذكريات الذات للمكان في الزمن الماضي، وبين صورة الواقع الجديد. حيث تظهر حالة الصراع النفسي العميق حينما لا تستطيع الأنا التخلي عن صورة الوطن في الزمن الماضي، وتقبّل الأمر الواقع.

ويتجلى الاغتراب المكاني عند درويش حينما فارقت صورة الواقع للوطن الحالي الصورة المتخيلة للفردوس العظيم التي طالما رسمها درويش لنفسه في منفاه وغربته. فكثيراً

---

[1] محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "طللية البروة"، ص111.

ما تظهر صورة البلاد عند الشاعر في دواوين هذه الفترة صورة موحشة ضيقة لا حميمية فيهـا. يقول في قصيدة "أرض فضيحة":

أَرضٌ ضيِّقةٌ هـي تلك الأرض التي نسكنها
وتسكننا. أرض ضيّقة لا تتّسع لاجتماع
قصير بين نبيّ وجنرال ...
... ... أرض ضيّقة لا
حميميةَ فيها لنكاح بين ذكر الحمام وأُنثى
الحمام. أرضٌ فضيحةٌ. أرضٌ صفراءُ الصيف
... ... ، حتى لو قالت قصائدنا عكس
ذلك، وأمدَّتها بمختارات من أوصاف
الفردوس لإشباع جوع الهوية ...
... ...
ونحبّها. ونظن أنها تحبّنا أَحياء وموتى[1].

يشعر محمود درويش في قصيدته هذه بصغر الأرض واقعاً جغرافياً، فالأرض هنا ليست أرض فلسطين كاملة، وإنّما هي الأرض التي حصل عليها الفلسطينيون إثر معاهدة أوسلو. فيصور هذا الواقع الجغرافي الضيّق بقوله: "لا ساحة فيها تكفي لمعركة/ حقيقية مع عدو خارجي. ولا قاعة/ تسع المجتمعين لصوغ ديباجة عريضة عن سلام/ كذب". لذلك يكرر عبارة "أرض ضيّقة" خمس مرات في القصيدة[2]. يترافق مع شعور الشاعر بضيق الأرض واقعاً جغرافياً شعوره بالاغتراب في الأرض لانعدام الحميمية فيها لذلك يقول: "أرض

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، أرض فضيحة، ص121-122.

(2) المصدر نفسه، ص121-122.

صفراء" للدلالة على حالة الجفاء والضيق. ويلجأ الشاعر إلى صور فنية تمثل نقداً للمظاهر الاجتماعية التي يضيق بها ذرعاً، والتي تبين اغترابه الاجتماعي المكاني يقول: "إذا تعارك ديكان/ على دجاجة وعلى خيلاء، تطاير/ ريشهما عن الأسوار"[1]، وقوله: "لا تتسع ... لنشر الغسيل/ بعيداً عن فضول الجيران..."[2]. لكن على الرغم من كل ذلك إلاّ أن الشاعر يحب وطنه وأرضه ويؤكد استمرار حبها الأبدي في قلبه. وفي هذا الموقف تظهر صورة درويش صورة للبطل بين اغترابه وانتمائه.

ويظهر هذا الإحساس بالاغتراب المكاني والشعور بالاختناق في المكان جلياً في قصيدة "لبلادنا" من ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"، يقول:

لبلادنا،

... ...

وَهِيَ الصغيرة مثل حبَّة سُمْسُمٍ،
أُفُقٌ سماويٌّ ... وهاويةٌ خفيَّةْ
لبلادنا،
وهي الفقيرةُ مثل أجنحة القَطَا،
كُتُبٌ مُقَدَّسَةٌ ... وجرحٌ في الهويةْ

... ...

وأمَّا نحن، داخلها،
فنزداد اختناقاً ![3]

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، أرض فضيحة، ص121.

(2) المصدر نفسه، ص122.

(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، لبلادنا، ص43-44.

فالصورة التي يرسمها درويش لبلاده تجمع بين نقيضين، فهي صغيرة مثل حبة سمسم لكن لها سحراً سماوياً، وهي فقيرة لكن لها تاريخاً مقدساً. وعلى الرغم من إقرار درويش بتفرّد بلاده وتميّزها إلاّ أنّه يشعر بالاختناق داخلها، فالشاعر لا يستطيع التواصل مع المكان وبناء حميمية خاصة معه. وهذه المسألة تفضي إلى اغتراب الأنا، لأن الشاعر موجود على أرض الوطن ومع ذلك لا يشعر بحميمية المكان.

وفي قصيدة "ولنا بلاد" يظهر هذا الإحساس المغترب مع المكان من خلال الشعور بضيق المكان:

ولنا بلادٌ لا حُدُودَ لها، كفكرتنا عن
المجهول، ضَيِّقَةٌ وواسِعَةٌ، بلادٌ ...
حين نمشي في خريطتها تضيقُ بنا،
وتأخذنا إلى نَفَقٍ رماديٍّ، فنصرخ
في متاهتها: ما زلنا نحبُّك ... [1]

فصورة الوطن المرسومة في ذهن الشاعر صورة لا حدود لها، لكن عند عودة الشاعر إلى أرض الواقع وتنقله في بلاده بدأ يشعر بأنها تضيق به وتحشره نفسياً، إلى حد أنّه يجد نفسه يصرخ طلباً للرحمة فهو مازال يحبها.

ولعلّ الاغتراب عند درويش لم يتحقق من الشعور بضيق المكان فقط، وإنّما تكوّن عندما فقد الشاعر علاقته وارتباطه مع المكان، ولم يعد يرى أي شبه بينه وبين البلاد التي ينتمي إليها. يقول في قصيدة "نهار الثلاثاء والجو صاف":

لا أَرضَ ضيِّقةٌ كأصيص الورد
كأرضك أنتَ ...

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، "ولنا بلاد"، ص45.

... ...

أَمشي خفيفاً خفيفاً. وأَنظر حولي

لعليَّ أرى شَبَهاً بين أوصاف نفسي

وصفصاف هذا الفضاء فلا أتبيَّن

شيئاً يشير إليّ"[1]

إنّ حالة الاغتراب مع المكان تعمقت حين فقد الشاعر صلته بالمكان، فغدا المكان غريباً عنه لا يمت له بأدنى شبه. إنّ شعور المنفى الملازم للشاعر هو الذي لا يدعه يشعر بقلب الوطن، فلم يخلق الاستقرار في الوطن حالة من الخلاص والسعادة والراحة لديه بعد مشوار مضن من الترحال والتشتت.

من هنا وفي ظل حالة الاغتراب النفسي والمكاني التي عانى منها درويش نجده ينصح الشعراء ألاّ يسيروا على نهجه، وألاّ يرسموا صورة للوطن وهم في المنفى:

أنا للطريق.. هناك من تمشي خُطاه

على خُطاي، ومن سيتبعني إلى رؤيايَ.

من سيقول شعراً في مديح حدائق المنفى،

أمام البيت، حراً من عبادةِ أمسِ،

حراً من كناياتي ومن لغتي، فاشهد

أنني حيٌّ

وحرٌّ

حين أُنسى![2]

---

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، منفي(3) نهار الثلاثاء والجو صاف، ص106-107.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عمّا فعلت، تنسى، كأنك لم تكن، ص77.

المبحث الرابع

نرجسية الأنا

تعدّ "النرجسية" (Narcissism) من المواضيع الحيوية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الأنا والذات والشخصية. يشير مفهوم النرجسية كما جاء في "موسوعة علم النفس والتحليل النفسي" إلى الحب الموجّه إلى صورة الذات، وتقدير الذات بدرجة عالية، وافتتان المرء بجسده وبنفسه، أو أنانيته، أو حبه الشديد لذاته[1]. وقد استعير المصطلح من أسطورة نرسيس/ نرجس، ذلك الفتى الجميل الذي نظر إلى صورته المنعكسة على صفحة الماء فعشق ذاته ووقع أسير حبه لذاته إلى أن فني ومات[2]. لذلك ترتبط المرآة بالنرجسية ارتباطاً شديداً من حيث علاقتها الأسطورية بعشق نرسيس لذاته ورغبته برؤية وجهه على صفحة الماء، وهي بذلك تصبح رمزاً للإعجاب المرضي بالذات. والنرجسية ليست مجرد حب الذات، بل هي الأنانية على نحو مرضي، حيث النرجسية المشتقة من أسطورة نرجس يفترض مسبقاً أنها مرض سيكولوجي[3].

والنرجسية جزء أساسي في شخصية كل منا، فكل إنسان يحب ذاته ونفسه ضمن المستوى الطبيعي، بل يرى بعضٌ من العلماء أنّ قدراً من النرجسية الصحية ضرورية لبناء شخصية متوازنة للإنسان[4]. لكن إذا زادت النرجسية عن حدّها الطبيعي ولم يسيطر الفرد على نفسه ويضبط ذاته، فإنها تسيطر عليه وعلى تصرفاته وعلاقاته مع الآخرين حتى تطبع شخصيته بطابع الأنانية. لذلك ينبغي التفريق بين مفهوم الذات النرجسية الأنانية في إطارها السلبي/ المرضي وهي مرفوضة قطعاً، ومفهوم الذات النرجسية العقلانية في إطارها

---

(1) فرج عبد القادر و(آخرون)، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، القاهرة، 2003، ص834.

(2) المرجع نفسه، ص834.

(3) "النرجسية"، مقالة على موقع نادي الفكر العربي:
http://www.nadyelfikr.com/showthread.php?tid=35120

(4) المرجع نفسه.

الإيجابي/الطبيعي وهي مقبولة إلى حد كبير. فالشخصية النرجسية المرضية هي الشخصية التي تشعر بالعظمة بنفسها، وتضخيم ذاتها، والتعالي بها، وأنها شخصية نادرة في الوجود، وأنها نوع فريد لم يخلق مثله في العالم. فالمريض بالنرجسية ينظر إلي نفسه باعتباره فوق مستوى البشر، وإلى الآخرين بدونية وانتقاص ولا يتقبل آراءهم أو مقترحاتهم، لديه افتتان بشكله وجماله وأناقته على وجه الخصوص، وهو يبالغ في استعراض إنجازاته وموهبته، ويطالب الناس بالاعتراف بالمكانة التي يحتلها، يصل إلى مرحلة متزايدة من حب الذات والإعجاب بالنفس، مما يكوّن لديه الإحساس بعظمة تفكيره وارتقائه عن مصاف الآخرين. أمّا الشخصية النرجسية العقلانية في إطارها الطبيعي والإيجابي، فتتميّز بالإحساس بالذات والاعتداد بها بالمعنى السوي للكلمة، والاعتزاز بالنفس وتوكيدها، والشعور بالثقة العالية، دون أن تتحوّل هذه الأمور إلى عملية لتضخيم الذات أو تبخيس الآخر. وسمات الشخصية النرجسية الطبيعية لا المرضية تقترب إلى حد كبير من سمات الشخصية التوكيدية التي تعني: توكيد الذات؛ أي شعور الفرد بالثقة بنفسه، وسعيه لإثبات وجوده في الوسط الذي يعيش فيه، والعمل على حماية مصالحه وحقوقه[1].

في ضوء ما سبق، نستطيع أن نقول إنّ النرجسية بمفهومها السلبي المتعالي منفية تماماً في شعر محمود درويش في المرحلتين: في المرحلة الأولى، لأن "الأنا" هي "الأنا الجماعية" المتصلة اتصالاً وثيقاً بالقضية الوطنية والشعب الفلسطيني، وليست "الأنا الفردية". وأما المرحلة الثانية -قيد الدراسة- فعلى الرغم من أنّها مرحلة فردية ذاتية تتميّز بالحضور المكثّف "للأنا" التي تحدّق في نفسها وكأنّها تراها في المرآة، إلاّ أنّ هذا الحضور اللافت "للأنا" لا يعبّر نهائياً عن تضخم في الذات، أو انشغال بإعلاء النفس وإضاءتها والافتتان بصورتها. ولا يقصد به المعنى الضيّق للأنا القائم على الأنانية أو النرجسية المرضية. وإنّما هو محاولة للدخول عميقاً في أغوار الذات لاستكشافها، وتأكيدها وتحقيق توازنها في ضوء تأثير السياقات السياسية والثقافية المحيطة بها. من هنا كانت نرجسية محمود درويش هي النرجسية في مستواها الطبيعي

---

(1) "النرجسية"، مقالة على موقع شبكة النبأ المعلوماتية: http://www.annabaa.org/nbanews/65/428.htm

وفي معناها الجميل والإيجابي، التي تتجلى في إطار الاعتداد بالنفس والإحساس بالذات من أجل تأكيد وجودها وإثبات كينونتها والمحافظة عليها.

يدرك محمود درويش تماماً أن النرجسية فوق مستواها الطبيعي شرك لا يتوجب للإنسان الاستسلام والانسياق وراءه، لذلك كان حريصاً ألاّ يقع في شركها، حيث ظهر في مواقف كثيرة رافضاً المرآة النرجسية، ويحذر من الوقوع في أسرها:

... ، كل ما حولي يذكّرني بنفسي.
كلّما حدَّقتُ في الماء امتلأتُ بنرجسي
وغضضتُ طرفي. ...[1]

نستطيع أن نلاحظ بسهولة إدراك الشاعر لخطر النرجسية، فهو يغض الطرف عن الماء/ المرآة، وعن الاستغراق في النظر فيها حتى لا يغتر بنفسه، فيقع أسيراً لنرجسيته على الرغم من أنّ كل ما حوله يذكره بما حققه في مسيرته الشعرية، وبما وصل إليه من صيت وشهرة. بل إنّ درويش لا يطمئن إلى تجربته الشعرية، يقول: "لم أطمئن إلى تجربتي الشعرية، لم أطمئن إليها أبداً، وما زلت أعتقد أنها في حاجة إلى تجربة وتجريب جديدين، وإلى تطوير دائم، وإلى التمرد على ما نسمّيه الإنجاز الراهن، أنا لست راضياً عن نفسي أو لا أشارك الآخرين في تقدير المكانة التي احتلها في الذائقة العامة، أو الوعي العام"[2]. لهذا كانت تجربة محمود درويش الشعرية تجربة يرافقها شعور مستمر بالقلق والتمرد الدائم، فقد شهدت تحولات كثيرة ومراحل متعددة، لعدم قناعة الشاعر بما حققه في مسيرته الشعرية، ورغبة منه في الوصول إلى الأفضل والأرقى من الشعر. بل إنّ ما يدل على اختفاء لغة التعالي والنرجسية عند درويش هو اعترافه بعدم كتابته حتى الآن ما يريد أن يكتبه، فهو ما زال في رحلة المجهول الشعري بحثاً عن قصيدة ذات قدرة على أن تخترق زمنها التاريخي، وتحقق

---

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "ليل بلا حلم"، ص101.

(2) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش" أجراه عبده وازن، في كتاب الغريب يقع على نفسه، ص73.

شرط حياتها في زمن آخر، هذا ما يسعى إليه[1]. ففي هذا المقام ينفي درويش إصابته بعشق تجربته أو مرآته التي شكلت وجوده وتاريخه الشعري، كما أصيب نرسيس بعشق ذاته عندما أسره جماله فكان مصيره الفناء والموت. ولتأكيد رفضه التصور النرجسي المرآوي والانحباس في عشق الذات يعمد إلى توظّيف أسطورة "نرسيس" بشكل مباشر للدلالة على موقفه، يقول:

... نرسيس ليس جميلاً
كما ظنّ. لكن صُنّاعَهُ
ورّطوهُ بمرآته. فأطال تأمُّلَهُ
في الهواء المقَطّر بالماء ...
لو كان في وسعه أن يرى غيره
لأحبَّ فتاةً تحملق فيه،
ولو كان أذكى قليلاً
لحطّم مرآتَهُ
ورأى كم هو الآخرون...[2]

ودرويش في توظيفه لأسطورة نرسيس إنّما يعبّر عن تجربته الذاتية. فهو الذي تورّط في الزمن الماضي بشعر المقاومة المباشر وشعر القضية، حتى أصبحت مرآته التي وقف أمامها طويلاً، استطاع أخيراً أن يتحرر من أسرها ويتنبه إلى ذاته وإلى طريق الشعر الخالص للرؤيا. فلم يبق أسيراً لشعر المقاومة المباشر كما بقي نرسيس أسيراً لعشق ذاته، وإنّما استطاع أن يكتشف جمال الآخرين. من هنا، يدعو درويش إلى تحطيم المرآة، وتحطيم المرآة عنده هو تحطيم للثوابت والأطر التي تأسر الفرد وتقيّده إلى حد الانتهاء والفناء، وتحطيمها هو الإدراك الفعلي بضرورة التمرد عليها والتحرر من سطوتها.

---

(1) المرجع نفسه، ص71.

(2) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "لاعب النرد"، ص49-50.

ولعلّ من أكثر المواضع التي تبيّن اختفاء النرجسية المرضية ومحاولة قتل "الأنا" المتعالية والمتضخمة هو اعتراف الشاعر في قصيدته "تنسى، كأنّك لم تكن" بأن ما يقوله من شعر ليس إلاّ صدىً لما قيل سابقاً، وهذا نوع من التواضع الذي يخفي وراءه نرجسية في معناها الجميل والإيجابي[1]:

... ... لكن قيل ما سأقول.
يسبقني غدٌ ماضٍ. أنا مَلِكُ الصدى.
لا عرْشَ لي إلاّ الهوامش. والطريقُ
هو الطريقةُ. ربَّما نَسِيَ الأوائلُ وصْفَ
شيء ما ، أُحرِّكُ فيه ذاكرةً وحسّا[2]

ودرويش حين ينظر إلى نفسه ينظر إليها بصورة متواضعة، خاصة حينما يصنّف نفسه بين عمالقة الأدب اليوناني والعربي والإنجليزي، يقول في قصيدته "بيت القصيد":

أمشي بين أبيات هوميروس والمتنبي
وشيكسبير ... أَمشي وأتعثّر كنادلٍ مُتدرِّب
في حفلة ملكية[3]

ولا يخفى مدلول الصورة التي يرسمها درويش لذاته، تلك الصورة القائمة على الإحساس بالتواضع حين يقرأ لهوميروس أو المتنبي أو شكسبير، والشعور بأنّه مازال في بدايات طريق الشعر "أمشي وأتعثر"، وينقصه كثير من المهارة والحرفة "كنادل متدرب".

---

(1) عبده وازن، الغريب يقع على نفسه، ص24.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عمّا فعلت"، "تنسى، كأنّك لم تكن"، ص76.

(3) محمود درويش، أثر الفراشة، "بيت القصيد"، ص226.

ولعل من أهم مواطن النرجسية بصفتها الإيجابية العقلانية عند محمود درويش هو ما يتجلى في النصائح التي يقدمها إلى شاعر شاب في قصيدته "إلى شاعر شاب" التي تبرز حكمة درويش وعقلانيته، وبعده عن الغرور والتضخم الذاتي، يقول:

لا تصدّق خلاصاتنا، وانسها
وابتدئ من كلامك أنت. كأنّك
أوّل من يكتب الشعر،
أو آخر الشعراء
... ...
إن قرأت لنا، فلكي لا تكون امتداداً
لأهوائنا
بل لتصحيح أخطائنا في كتاب الشقاء
... ...
لن تخيّب ظنّي،
إذا ما ابتعدت عن الآخرين، وعنّي
فما ليس يشبهني أجمل"[1]

فدرويش الذي لم يُفتن بتجربته وطريقته الشعرية يوصي الشاعر المبتدئ في طريق الشعر أن يبتدع طريقته الشعرية الخاصة، وألاّ يكون امتداداً لمسيرة الشعراء الآخرين ومن بينهم درويش. بل إنّ درويش بنظرته المتواضعة والاغترابية إلى حد ما يرى أنّ ما لا يشبهه في طريقته الشعرية أجمل وأفضل.

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، إلى شاعر شاب، ص141-146.

تخليد الذات أمام حتمية الموت:

وإذا كنا قد قلنا إنّ النرجسية عند درويش ظهرت في إطار الإحساس بالذات والاعتداد بالنفس، ضمن مستواه الطبيعي لا المرضي، فإنّ هذا الاعتداد بالذات إنّما ظهر كوسيلة دفاعية مقاومة إزاء ظروف معينة وسياقات محددة، من أهمها التفكير بقضية الموت والفناء، والخوف من خطر الزوال والتلاشي والنسيان، والرغبة بحفظ الذات وتخليدها عن طريق خلود العمل الشعري نفسه. فأمام يقين الشاعر بحتمية الموت وفناء وجوده المادي انبعثت فكرة البحث عن الخلود في جانب لا يطاله الموت أو الفناء، وذلك من خلال السعي إلى العمل الأدبي الذي سيحمل اسم الشاعر ويحقق خلوده وعدم فنائه. فصاحب العمل الأدبي صائرٌ إلى الموت لا محالة، لكن اسمه الشعري الذي يتجسّد في نتاجه الفني يظل خالداً على مدى الأجيال، يقول في 'الجدارية':

لا شيءَ يبقى على حالِهِ ...
كُلُّ حيّ يسيرُ إلى الموت
والموتُ ليس بملآنَ،
لا شيء يبقى سوى اسمي المُذهَّبِ [1]

يكرر درويش تركيب 'اسمي المذهب' أكثر من مرة في جداريته، وهذا يدل على رغبة الشاعر الملحّة في حفظ اسمه وتخليده، فخلود الاسم هو خلود الشعر ذاته وهو رمز لخلود صاحبه كذلك. فكل شيء باطل الأباطيل، وكل شيء على البسيطة زائل، ولا يبقى إلا اسم الشاعر الذي يمثّل أثره الأدبي، فإنّه يبقى خالداً متنقلاً من زمنٍ إلى زمن:

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص522.

باطلٌ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ
كلُّ شيء على البسيطة زائلْ
1400 مركبة
و**12,000** فرس
تحمل اسمي المُذَهَّبَ من
زَمَنٍ نحو آخر...[1]

إنّه شعور القلق والخوف الذي يتملّك الشاعر حينما يفكّر بالنهاية، بحتمية موته. فهو على "المستوى الجسدي" ليس ملك ذاته، لذلك يؤكد امتلاكه "المستوى الإبداعي" الذي يتجسّد في اسمه الشعري، يقول:

واسمي، وإن أخطأتُ لَفْظَ اسمي
بخمسة أَحْرُفٍ أُفقيّةِ التكوين لي:
ميمُ/ المُتَيَّمُ والمُيتَّمُ والمُتممِّمُ ما مضى
حاءُ/ الحديقةُ والحبيبةُ، حيرتانِ وحسرتان
ميمُ/ المغامِرُ والمُعَدُّ المُستَعدُّ لموته
الموعود منفيّاً، مريضَ المُشْتَهَى
واو/ الوداعُ، الوردةُ الوسطى،
ولاءٌ للولادة أينما وُجدَتْ، وَوَعْدُ الوالدين
دال/ الدليلُ، الدربُ، دمعةُ
دارةٍ دَرَسَتْ، ودوريّ يُدلِّلني ويُدْميني
... ...

---

[1] المصدر نفسه، ص520-521.

أمّا أنا - وقد امتلأتُ
بكلِّ أسباب الرحيل-
فلستُ لي.
أنا لستُ لي
أنا لستُ لي ...[1]

واستخدام كلمة "لي" في المقطع السابق تأتي لدلالة تأكيد الملكية، فنحن نقول "هـذا لـي" إذا أحسسنا بقربنا من فقد الشيء أو ضياعه أو التباسه بالأشياء الأخرى، ونقـول هـذا "لـيس لي" إذا اعترفنا بعدم امتلاكنا للشيء. ومحمود درويـش بإحساسه الـدائم بـدنو أجلـه وخوفـه الفقد والفناء، يستخدم كلمة "لي" بعد النفي (أنا لست لي) ليقرر حقيقة وجودية أكيـدة، هـي عدم امتلاكه ذاته/ جسده، لذلك هو يؤكد ملكيته الحقيقية لاسمه (واسمي... لـي). مـن هنـا يمكننا أن نلاحظ أنّ الهاجس المسيطر على درويـش هـو حفـظ اسمـه وتاريخـه الـشعري مـن التلاشي والنسيان؛ يقول في حضرة الغياب: "عليك أن تـدافع عـن حـروف اسمـك المفككـة، كما تدافع القطة عـن جرائهـا"[2]. وقـد لجـأ درويـش إلى اسـتخدام التفـنن الـشعري وإبـراز صناعته الشعرية، فكل حرف من حروف اسمه يعرّفه بمجموعة كلمات تبدأ كلها بنفس ذلـك الحرف الذي تعرّفه. هذا إلى جانب أنه يعـرّف حـروف اسمـه ببعض مـن مرتكـزات تاريخـه الشعري والنضالي من مثل: المنفِـيّ، المـريض، الـدرب، المتـيّم، المغـامر، المـستعد لموتـه، ولاء للولادة .... .

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص534-537.

(2) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص13.

اللغة إثبات للهوية والوجود:

في ضوء ما سبق، ندرك تماماً أنّ "درويش يرفض فكرة النرجسية والانحباس في عشق الذات، لكنه لا ينفك يقاتل من أجل تاريخه ووجوده المتشكلين على هذه الأرض"[1]. هذا الوجود وهذا التاريخ المتحقق في اللغة، في الشعر، في القصيدة. لهذا برز الإحساس بالذات عند محمود درويش من خلال الشعر/القصيدة التي تعطي سرّها للشاعر ليحقق وجوده وكيانه؛ يقول في الجدارية:

خضراءُ، أرضُ قصيدتي خضراءُ
يحملُها الغنائيّون من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ كما هِيَ في
خصوبتها.
ولي منها: تأمُّلُ نَرْجسٍ في ماء صُورتِهِ
ولي منها وُضُوحُ الظلِّ في المترادفات
ودقّةُ المعنى ...[2]

فالقصيدة ليست إلاّ سحراً خاصاً، إنّها أرض خضراء تنبت فيها عوامل الخصب والنماء والتجدّد الذي لا يتوقف. وقول درويش: "ولي منها: تأمل نرجس في ماء صورته" تأكيد أنّه لا يرى صورته متحققة إلاّ في قصيدته التي تثبت هويته ووجوده. فاللغة/ القصيدة/ الشعر/ الكلمات هي بؤرة الإحساس بالذات عند محمود درويش. ليس الهدف منها تضخيم الذات وإظهار نرجسيتها، بقدر ما هي وسيلة لإثبات الهوية والوجود، فاللغة عنده كما يقول في لقاء معه: "هي المقوم الأساسي لتعريفي لهويتي، فاللغة هي التي تدل على الحضور الإنساني في التاريخ، واللغة هي أكثر جوهرية من كونها وسيلة اتصال ووسيلة

(1) أكرم الدويري، مخيلة محمود درويش الشعرية، ص207.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص473.

تعبير ... هي سلاحي للدفاع عن حقي في الوجود"[1]. ليس هناك فصل بين الكتابة وعملية تأكيد الذات عند درويش، "فالكتابة تحقيق للكينونة، ونهاية لاغتراب الذات المبدعة. وقد بدأ درويش يدل على أهمية الكتابة في قصائده الأخيرة، ويبيّن دورها في تحرير الذات المبدعة من أغلالها الكنيزة"[2]. وكأنّ درويش من أثر انهيار الأحلام، ومأساوية الواقع، وشعوره بالاغتراب لم يجد ملاذاً إلاّ إلى الكتابة/القصيدة، فهي سلاحه في الدفاع عن نفسه ووجوده:

أَنا مَنْ تَقُولُ له الحُروف الغامضاتُ:
اكتُبْ تَكُنْ!
واقرأْ تَجِدْ!
وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ، يَتَّحِدْ
ضدَّاكَ في المعنى ...
وباطِنُك الشفيفُ هُوَ القصيدُ"[3]

هكذا تتحقق كينونة الشاعر من خلال فعل الكتابة "اكتب تكن"، ويتحقق وجوده من خلال فعل القراءة "اقرأ تجد"، وتصبح القصيدة موطن توحّد الشاعر.

تصبح اللغة عند درويش آلية تعويضية عن الفقد: فقد الهوية، والحب، والوطن، والحرية، فهذه الأشياء التي فشل الشاعر في تحقيقها على أرض الواقع تحققت له في القصيدة عبر اللغة. في ضوء هذا المعنى، يوضّح درويش العلاقة العميقة التي تربط بينه وبين لغته، فهناك ارتباط وثيق، هي الوطن، الهوية، كمال الحرية والانعتاق. تسهم اللغة في بناء هوية

---

(1) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه خالد الحروب، جائزة الأمير كلاوس، موقع قناة الجزيرة على شبكة الإنترنت: http://www.aljazeera.net/NR/exeres/FFADC0D2-98AB-41AD-95E6-8F2459CB98FC.htm

(2) خليل الشيخ، "جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها"، مجلة نزوى، العدد (25)، يناير، 2001، موقع مجلة نزوى على شبكة الإنترنت: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1398

(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "الجدارية"، ص457.

متفردة ومتميزة للأنا، لا تتشكل في الواقع قدر تشكلها في النص. ففي اللغة تخلق الأنا لنفسها عالمها الذي يحقق وجودها، وتتمثل تجاربها ومواقعها، وبمثل هذا نفهم هذا النزوع إلى التوحد مع اللغة، والامتزاج بمفرداتها، وتراكيبها إلى الزواج منها زواجاً داخلياً يحول فيه الزوجان روحاً واحدةً، وجسداً واحداً[1]. يقول:

ثُرَ الحياة البسيطَ لينضج
... يا لغتي! هل أكون
أنا ما تكونين؟ أم أنت - يا لغتي-
ما أكون؟ ويا لغتي دَرِّبيني على
الاندماج الزفافيّ بين حروف الهجاء
وأعضاء جسمي – أكن سيّدًا لا صدى.
دَثِّريني بصوفك يا لغتي، ساعديني
على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف. لِديني
أَلِدْك، أنا ابنك حيناً، وحيناً أبوك
وأُمُّك إن كنتِ كنتُ، وإن كنتُ
كنتِ. وسَمِّي الزمان الجديد بأسمائه
الأجنبيّةِ يا لغتي، واستضيفي الغريب
البعيد ونَ شعري...[2]

فالشاعر يطلب من لغته أن تساعده في أن يختلف لينضج شعره ويبلغ ما يريد، لذلك لجأ إلى استخدام الجمل الطلبية من خلال أسلوبي النداء والأمر. فكرر "يا لغتي" خمس مرات،

(1) خالد الجبر، غواية سيدوري: قراءات في شعر محمود درويش، ص234.

(2) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "منفى (1) نهار الثلاثاء والجو صاف"، ص123 -124.

إلى جانب أفعال الأمر "درّبيني، دثّريني، ساعديني، لديني، سمّي، استضيفي". والأسلوب الطلبي يعمل على تحفيز الطرف الآخر/ المخاطب للاستجابة والوصول إلى حالة التوحّد الكامل بين الطرفين: "الشاعر ولغته". ودرويش حين يريد أن يثبت وجوده ويحقق هويته المفقودة فإنه يلوذ باللغة، إذ هي القادرة على إثباتها، يقول:

... ... من أنا؟ هذا
سؤالُ الآخرين ولا جوابَ له. أَنا لُغَتي أَنا،
وأنا مُعَلَّقَةٌ ... مُعَلَّقتان ... عَشْرٌ، هذه لغتي
أنا لغتي. أنا ما قالتِ الكلماتُ:
كُنْ
جَسَدي، فكنت لِنَبْرِها جَسَداً. أنا ما
قُلْتُ للكلمات: كُوني ملتقى جَسَدي مع
الأبديَّة الصحراء. كُوني كي أكونَ كما أقولُ![1]

فاللغة هي التي منحت الشاعر هويته المتميّزة وحققت وجوده، لذلك أخذ يعرّف نفسه من خلالها بقوله "أنا لغتي". وهي تتجلى عنده بوصفها تعريفاً وجودياً، فـهي الذروة النهائية، التي أودعها حضوره، هي الشاهد على كينونته وعلى مجموعة العلاقات بينه وبين من كان معه. وهي الأثر الباقي على هذه الكينونة وعلاقاتها[2].

واللغة هي قوة الشاعر ووسيلته للخلود والانتصار على الزمن، هي هويته الأولى ومعجزته وعصاه السحرية التي تحقق له ما يريد، هي تحفته النادرة ومسلّته التي تحفظ تاريخه وهويته:

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، ثانية من أجل المعلقات"، ص381-382.

(2) علي الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، ص124.

... ... فلتنتصرْ
لُغَتي على الدَّهْر العُدُوِّ، على سُلالاتي،
عليَّ، وعلى أَبي، وعلى زَوَالٍ لا يزولُ
هذه لُغتي ومُعْجِزَتي، عصا سِحْري.
حدائقُ بابلي ومسلّتي، وهويتي الأولى [1]

وفي قصيدة "ليس للكردي إلا الريح" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت" يؤكد درويش دور اللغة وقدرتها في تحقيق وجود صاحبها وانتصاره على الموت، يقول مخاطباً صديقة "سليم بركات":

باللغة انتصَرْتَ على الهُويَّةِ،
قُلْتُ للكرديِّ، باللغة انتقمتَ
من الغيابِ [2]

واللغة إلى جانب كونها فعل وجود وإثبات وهوية، هي أيضاً عامل خلق وتكوين:

حُراً كما يشتهيني الضوء، من صفتي
خُلقتُ حُراً، ومن ذاتي ومن لغتي[3]

يرى درويش في اللغة أداة للخلق والتكوين، فهي التي كوّنته وخلقت حريته. والعلاقة بين الشاعر واللغة/القصيدة علاقة متبادلة، فإذا كانت اللغة هي التي خلقت

---

(1) محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "قافية من أجل المعلقات"، ص384.

(2) المصدر نفسه، "لا تعتذر عما فعلت"، "ليس للكردي إلا الريح"، ص168.

(3) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، "كأن الموت تسليتي"، ص147.

وكوّنت وجود الشاعر، فإنّ الشاعر هو من يخلق ويكوّن القصيدة أيضاً، يخلقها من مواد متعددة، إنّها عملية كيميائية لها عناصرها التي يركبها الشاعر بموهبته الإبداعية، يقول:

قُلْ ما تشاءُ. ضَعِ النقاطَ على الحروفِ.
ضَعِ الحروفَ مع الحروف لتُولَدَ الكلماتُ،
غامضةً وواضحةً، ويبتدئَ الكلامُ.
ضَعِ الكلامَ على المجاز. ضَعِ المجازَ على
الخيال. ضَعِ الخيالَ على تَلفُّته البعيد.
ضَعِ البعيدَ على البعيد ... سَيُولَدُ الإيقاعُ
عند تَشَابُكِ الصُّوَرِ الغريبةِ من لقاء
الواقعيِّ مع الخياليِّ المُشَاكسِ [1]

وفي قصيدة "وأنا وإن كنت الأخير" يؤكد درويش قوة الكلمات الكامنة فيها وقدرتها، التي تهبها للشاعر ليرسم الحياة على طريقته. يقول:

وأنا، وإن كُنتُ الأخيرَ،
وَجَدْتُ ما يكفي من الكلماتِ ...
كُلُّ قصيدةٍ رَسْمٌ
سأرسم للسنونو الآن خارطةَ الربيعِ
وللمُشَاة على الرصيف الزيزفونَ
وللنساءِ اللازوردْ ...
وأنا، سيحمِلُني الطريقُ

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عما فعلت"، "قل ما تشاء"، ص99.

وسوف أحملُهُ على كتفي

إلى أَنْ يستعيدَ الشيءُ صورتَهُ،

كما هيَ،

واسمَهُ الأصليَّ في ما بعد/[1]

يوظف درويش في المقطع السابق صدر بيت أبي العلاء المعري:

وإنّي وإن كنت الأخير زمانه لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل[2]

وكما نلاحظ، فالفرق واضح بين التواضع في قول محمود درويش، وتضخم الأنا في بيت المعريّ، على الرغم من أنّهما التقيا في سعي الذات لإثبات حضورها بالإبداع، إلاّ أنّ تصوّرهما لمفهوم الإبداع يختلف؛ فالمعري يثبت ذاته بإبداعه المعجز لمن سبقوه، ودرويش يثبت ذاته بإبداعه الذي يسعى لرسم الجمال ونشره أمام الآخرين، ذلك أنّ أفق الإبداع باعتقاده هو دائم الانفتاح والتجدّد[3]، لذلك لا يوظّف درويش بيت المعري كاملاً، وإنّما يكتفي بصدر البيت ليؤكد قدرة كلماته وشعره الجديد، في خلق عالمٍ حيويٍّ جديد في إطار قصيدة جديدة، مبيّناً المعاني الجمالية العالية والخاصة التي ستميّز هذا العالم، الذي يسترجع صورته الأولى النقية. وانطلاقاً من هذه الرؤية يدعو درويش القارئ في قصيدته "في حكمة المحكوم بالإعدام" لأن يثق بقدرة شعره الجديد الذي يبشّر بالتجدد والتدفق في عالم جديد:

((ثِقُوا بالماء يا سُكّان أغنيتي!)) [4]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عما فعلت"، "وأنا وإن كنت الأخير"، ص25.

(2) أبو العلاء المعري، شروح سقط الزند، مصطفى السقا (وآخرون)، القسم الأول، الطبعة الثالثة، الهيئة العامة للكتاب، 1945، ص525.

(3) أكرم الدويري، مخيلة محمود درويش الشعرية، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، الأردن، 2008، ص254.

(4) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عمّا فعلت"، "في حكمة المحكوم بالإعدام"، ص21.

ويستخدم درويش كلمة "الماء" باعتباره رمزاً للحياة والعطاء الدائم، ورمزاً للجمال والنقاء كعنصر أساسي في مشروع القصيدة الجديدة لديه، التي من أهم سماتها التجدد والجمال.

وفي قصيدة "هذه هي الكلمات" تصبح الكلمات عند محمود درويش هي الحياة بعينها، بحيث تغدو الحياة عند الشاعر فعلاً ينجز بالكلمات، ويغدو النص مكاناً تسترد الأنا فيه حياتها:

ها هي الكلماتُ ترفرفُ في جسدي نحلةً
نحلةً ... لو كتبتُ على الأزرقِ الأزرقَ
اخضرّتِ الأغنياتُ وعادت إليَّ الحياةُ،
....
قلت: ما زلت حيّاً لأني أرى الكلمات
ترفرف في البال/[1]

وبما أن اللغة هي الحياة بالنسبة إلى الشاعر، فإن فقدها هو فقد الحياة. لذلك كان الشاعر في صراعه الشديد مع الموت أثناء مرضه خائفاً من موت لغته وقدرته الإبداعية؛ يقول في "الجدارية":

نسيتُ التنفُّسَ من رئتيّ.
نسيت الكلام
أَخاف على لغتي
فاتركوا كُلَّ شيء على حالِهِ

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "ها هي الكلمات"، ص45.

وأعيدوا الحياة إلى لُغَتي!..[1]

فإذا كان درويش يرى في لغته أساس حياته فإنه من الطبيعي أن يخاف موتها وانتهاءها، ذلك أنّ الموت الحقيقي من وجهة نظره هو في موت اللغة، فاللغة هي الحياة. يقول في كتابه "حيرة العائد": "لقد استبدّ بي هاجس النهاية، منذ أدركت أن الموت النهائي هو موت اللغة. إذ خُيّل إليّ -ففعل التخدير- أنني أعرف الكلمات، وأعجز عن النطق بها. فكتبت على ورق الطبيب: "لقد فقدتُ اللغة" ... أي لم يبقَ مني شيء. لم يبق مني أكثر. فمن أنا بلا لغة!"[2].

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "الجدارية"، ص498- 499.

(2) محمود درويش، حيرة العائد، دار رياض الريس، بيروت، 2007، ص145.

الفصل الثالث

الآخر في مرآة الأنا

- المبحث الأول: الأنا والآخر وجودياً: ثنائية الموت والحياة
- المبحث الثاني: الأنا والآخر سياسياً: العدو الصهيوني، اليهودي المسالم، الشهداء، فصائل المقاومة المتناحرة
- المبحث الثالث: الأنا والآخر عاطفياً: المرأة وعالم الحب

الفصل الثالث

الآخر في مرآة الأنا

مدخل

يعد الآخر جزءاً أساسياً في وجود الأنا، فالأنا تشكل -في العموم- محوراً رئيسياً في علاقة ثنائية بينها وبين الآخر. ذلك أن الغير/الآخر يلعب على الدوام في حياة الفرد النفسية دور أنموذج أو موضوع أو شريك أو خصم"[1]. لذلك فإن الأنا لا تبرز عادةً في النص الشعري نسقاً منعزلاً عن الآخر حتى في حالة مناجاة الشاعر نفسه وغنائيته الداخلية، إذ لا يمكن النظر إلى الأنا متجردة من الآخر، بل هي في علاقة جدلية دائمة "بالآخر" سواء أكان الآخر هو "الأنا" في صورتها الأخرى، أو "الآخر" متمثلاً في الأفراد أو الموضوعات أو الطبيعة أو العالم. وما يجب التركيز عليه أنّ الآخر الذي تقصده الباحثة -هنا- ليس الآخر النقيض أو الآخر العدو فحسب، وإنّما معنى "الآخر" هنا يتسع ليشمل كل مغاير "للأنا"؛ أي هو كل ما ليس أنا[2].

ومن هنا نستطيع أن نقول إنّ الآخر يلعب دوراً أساسياً ورئيسياً في فهمنا وإدراكنا لحقيقة الأنا، حيث ارتبطت الأنا بالآخر في علاقة تحدٍ أو سلام أو صراع أو اتحاد. فمن خلال موقف الأنا من الآخر نستطيع أن نكتشف مكونات الأنا النفسية والثقافية والفكرية، بحيث يصبح الآخر -مادياً أو معنوياً- مرآة يعكس لنا ما يعتمل في نفس الأنا من أحاسيس وعواطف، وما تتضمن من فكر وثقافة وتصور ورؤى. وبقدر ما تلعب المرآة دورها في تعرف الأنا على نفسها بنفسها، فإنها تلعب الدور نفسه بتعرفنا على الأنا من خلال غيرها.

---

(1) سيجمند فرويد، علم نفس الجماهير وتحليل الأنا، ترجمة جورج طرابيشي، رابطة العقلانيين العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2006، ص21.

(2) انظر ص 27 من هذه الدراسة.

فالأنا الشاعرة تكشف نفسها للقارئ أثناء تعاملها مع الآخر المـادي والمعنـوي، حيـث يظهـر هذا الآخر ويتجلى من خلال وعيها وفكرها وثقافتها وقناعاتها وفلسفتها ومنهجها.

وحينما يتخذ محمود درويش موقفاً معيناً من الآخر، أو حينما يتعامـل معـه يكـشف لنا عن عالمـه الـداخلي وأسـراره الباطنيـة وتوجّهاتـه الفكريـة والثقافيـة والـشعرية وقناعاتـه السياسية أيضاً. ومن تصور الأنا للآخـر جـاء هـذا الفـصل في ثلاثـة مباحـث رئيـسة: الأنـا والآخر وجودياً: ثنائية الموت والحيـاة؛ الأنـا والآخـر سياسـياً: العـدو الـصهيوني، اليهـودي المسالم، الشهداء، فصائل المقاومة المتناحرة؛ الأنا والآخر عاطفياً: المرأة وعالم الحب.

المبحث الأول

الأنا والآخر وجودياً: ثنائية الموت والحياة

الحياة هي البداية التي يأتي فيها الإنسان إلى هذه الأرض، ليقضي فيها سنوات عمره المقدّرة، والموت هو النهاية التي تعصف بهذه الحياة وتعيد الإنسان إلى رحم الأرض. وما بين البداية والنهاية ظلّ الموت بالنسبة للإنسان المشكلة الكبرى، والمأساة الخانقة، والسبب الرئيسي في قلقه وحيرته. وقد وقف الإنسان على مرِّ العصور متأملاً ومتفكراً إزاء الموت، فلحظة الموت من أكثر اللحظات إثارة لعوامل نفسية متعددة عند الإنسان، من خوف أو فزع أو حيرة أو صدمة. وكثيراً ما تبادرت الأسئلة المتعلقة عمّا وراء الموت سواء عند الإنسان العادي أو عند الشاعر خاصةً، فلم يتوقف الشاعر في كل العصور وكل اللغات عن الحديث عن الموت ومحاولة إدراك سرّه، ومعرفة ما هو، وما ضابطه وما موقعه وما وراءه. لذلك تعددت تصورات الشعراء للموت والحياة، وتعددت مواقفهم، ما بين مستسلم للموت، سلّمه الموت لليأس والقلق فمنع عنه التفكير في الحياة، وما بين مقاوم أوجد الموت لديه دافعاً قوياً لمتابعة الحياة.

ويشكّل الموت عند محمود درويش ثيمة أساسية في شعره عامة، وفي دواوينه قيد الدراسة خاصة، حيث يتجلى فيها موقف الشاعر من الموت من منظوره الذاتي الفردي. فالموت عند درويش -كما يشير عبد السلام المساوي- تأرجح بين مفهومين عبر مساره الإبداعي الطويل وهو تأرجح اتّخذ في المرحلة الأولى منظوراً جماعياً سامياً، مال فيه إلى تمجيد الموت باعتباره عرساً للشهيد، ومدخلاً أساسياً لاسترجاع الأرض والهوية من يد الغاصبين، وكان يذكي هذا التوجه حاجة الحالة الفلسطينية إلى ضخ الحماس في نفوس الفدائيين، خصوصاً إبّان صعود الوعي القومي وتأجيج الشعور الوطني مع ما رافق ذلك من أحداث دامية ومذابح شهيرة. في حين اتّخذ التأرجح في المرحلة الثانية منظوراً ذاتياً مال فيه إلى جهة تذويت الموت وتأمله في سياق الرؤية الفردية الذاتية المدعومة بثقافتها الواسعة

وبتجربة المرض التي قرّبت الذات من مصيرها، وأتاحت لها الانصراف إلى التأمل الفلسفي في الموت بكونه مصيراً ميتافيزيقياً"[1].

ويعود عبد السلام المساوي ليبين أنّ الارتداد عن التوجه الأول في المرحلة الثانية، وإيثار الذاتي على الجماعي فيما يتعلق بمفهوم الموت كان خاضعاً أولاً، للتطورات الحاصلة في المسألة الفلسطينية بعد الدخول في مفاوضات "أوسلو". وثانياً، لأسباب فنية لها صلة بتغير مفهوم الشعر عند درويش ووظيفته تبعاً لتغيّر إيقاع العصر. وثالثاً، تبعاً لأسباب فيزيولوجية تخص صحة الشاعر بعد الأزمة القلبية التي ألمت به وأخضعته لعملية جراحية دقيقة، وجد نفسه خلالها أمام الموت وجها لوجه[2].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف كان موقف محمود درويش من قضية الموت والحياة في دواوينه الشعرية الأخيرة، وهل استطاع الموت أن يهزم الشاعر ويمنعه من التفكير في الحياة، ويُسلّمه لليأس والقنوط، أم أنّ الموت كان دافعاً قوياً لاغتنام الحياة واقتناصها أكثر؟ يمكننا الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال نصوص درويش الشعرية التي تبيّن موقفه وتلخّص رؤيته ونظرته إلى الموت وإلى الحياة. وهذا ما سوف نناقشه في محورين رئيسين: الأول، تأجيل الموت ومقاومته. والثاني، الحياة لآخر قطرة.

تأجيل الموت ومقاومته:

تعدُّ قصيدة محمود درويش الطويلة "الجدارية" مواجهة حقيقية وعميقة بين الشاعر والموت. ذلك أن الشاعر كتب قصيدته بعد مواجهته الموت أثناء خضوعه لعلمية جراحية دقيقة في القلب، كاد أن يفقد فيها حياته، ودخوله الموت المؤقت نافذاً إلى عالم ما بين الحياة والموت، عالم أشبه بالبرزخ، عالم البياض الذي غالباً ما يتحدث عنه أشباه الميّتين الذين عادوا من غيبوبتهم من "هناك" من "اللاشيء الأبيض":

---

(1) عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص7.

(2) عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص17.

... ... وكُلُّ شيء أبيض

البحر المُعَلّقُ فوق سقف غمامةٍ

بيضاءَ. واللاّشيء أبيضُ في

سماء المطلق البيضاء. كنتُ، ولم

أكن. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأبديَّة البيضاء.

... ...

أين ((أيني الآن؟ أين مدينة

الموتى، وأين أنا؟ فلا عَدَمٌ

هنا في اللاّهنا ... في اللاّزمان

ولا وجود[1]

إنّ صدمة درويش أمام هذه التجربة المريرة التي مرّ بها ومواجهته الموت الحقيقي جعلته يتأمل قضية الموت والحياة والخلود، بمنظور مختلف عن منظورات الشعراء الذين واجهوا الموت بأحاسيس مستسلمة لرهبته وهوله. فقد ولّدت مواجهة الموت وجهاً لوجه عند درويش دافعاً قوياً باعثاً على الحياة، لذلك بدت الرؤية الأساسية عند الشاعر تجاه الموت لا تقوم على مبدأ الاستسلام له والانهزام أمامه، وإنّما كانت إصراراً قوياً وحافزاً مؤثراً للتمسك بالحياة. ولعلّ هذا يظهر جلياً وواضحاً في خطابه مع الموت يطلب فيه تأجيل موته وإرجاء مسألة الموت، ليكون هذا الإرجاء تعبيراً عن رغبته في منح الذات وهجاً في مواجهة الحياة وتأمل أعماقها[2]. يقول:

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص481.

(2) خليل الشيخ، "جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها"، مجلة نزوى، العدد (25)، يناير 2001، موقع مجلة نزوى على شبكة الإنترنت:http://www.nizwa.com/articles.php?id=1398

أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادِك، ريثما أُنهي
حديثاً عابراً مع ما تبقّى من حياتي
قرب خيمتكَ، انتظرْني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بن العَبْد، يُغْريني
الوجوديّون باستنزاف كُلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً، وعدالةً، ونبيذَ آلهةٍ.../ [1]

ولّدت مواجهة الموت عند درويش إصراراً عميقاً على الحياة، لهذا يكرر درويش فعل الأمر "انتظرني" ليحفّز الموت على الاستجابة بتأجيل موته. وأمام حالة عدم الاستسلام للموت، والوقوع في قبضة هوله ورهبته يتخذ الشاعر ثلاث وسائل رئيسة لمقاومة الموت والتغلب عليه. أولى هذه الوسائل تتجلى في مقاومة الموت من خلال أنسنته ومصاحبته. لهذا يلجأ درويش إلى عملية تشخيص الموت ليسهل مخاطبته وإقناعه بضرورة التمهل وتأجيل حدث الموت. فالسيطرة على الموت تقتضي نوعاً من الأنسنة والحوار، حيث تعمل هاتان المبادرتان على تسكين القلق الميتافيزيقي بدرجة ما، كما تعملان كذلك على خلق مهاد مناسب لاستكناه طبيعة المجرد من خلال التعامل معه بوصفه محسوساً[2]. وفي ضوء هذه الوسيلة في مقاومة الموت تبدأ محاولات الشاعر فيطلب من الموت مدة إضافية ليعدّ تدابير جنازته بنفسه، وكما يريدها:

فيا موتُ انتظرْني ريثما أُنهي
تدابيرَ الجنازة في الربيع الهَشّ

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص481.

(2) وليد منير، الموت الأليف، أو شعرية الوجود الملتبس، دراسة في جدارية محمود درويش، مجلة فصول، العدد 58، ص164.

...   .

... سأقول صُبُّوني

بحرف النون، حيث تَعُبُّ روحي

سورةَ الرحمن في القرآن، وامشوا

صامتين معي على خطوات أَجدادي

ووقع الناي في أزلي. ولا

تَضَعُوا على قبري البنفسجَ، فَهْوَ

زَهْرُ المحبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت

الحُبِّ قبل أوانِهِ. وَضَعوا على

التابوتِ سَبْعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ

وُجِدَتْ وبَعْضَ شقائقِ النُّعْمانِ. ...[1]

وأمّا تدابير الجنازة فمن أهمها تحديد الشاعر لنوع الزهور التي ستوضع على تابوته، فيرفض البنفسج لأنه –بنظره– زهر المحبطين، ويعمد إلى اختيار سبع سنابل خضراء أو شقائق النعمان لما يكتنفهما من رموز الخير والخصب والتجدد والانبعاث، وهذا يتجلى في اختياره "سبع سنابل خضراء" والتي تحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ﴾[2] في قصة يوسف عليه السلام وفي قوله أيضاً: ﴿كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ﴾[3]، حيث ترتبط إشارة الشاعر للسنابل الخضر برغبته في التجدد، وهذا ما يدل عليه ايضاً استخدام شقائق النعمان التي ترتبط بالتجدد الأبدي (الفينيق). وما ينبغي الإشارة إليه، أنّ هذا

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص481-482.

(2) سورة يوسف، آية43.

(3) سورة البقرة، آية261.

التحضير للجنازة ليس استسلاماً للموت، وإنّما وسيلة إقناعية للموت بضرورة التمهّل والانتظار.

ويواصل درويش الطلب من الموت تأجيل موته حتى يحضر حقيبته وأغراضه الشخصية، يقول:

أيّها الموت انتظر! حتى أُعِدَّ
حقيبتي: فرشاةَ أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقةِ، والكولونيا، والثيابَ[1].

ولعلّ هذه الأشياء الشخصية التي يدرجها درويش (فرشاة الأسنان، وماكنة الحلاقة...) تكشف رغبة الأنا الواضحة وأمنيتها باستمرار الجسد في ممارسة طقوسه اليومية هناك في الأبدية، كأننا إزاء رغبة عارمة في مواصلة الوجود بعد الموت على الوتيرة الدنيوية نفسها[2]. ولا تتوقف محاولات الشاعر في إقناع الموت عند هذا الحد، بل يطلب من الموت أن يكون صيّاداً شريفاً لا يأخذه على حين غرّة، بل ينبغي أن يعطيه مهلة ليهيئ نفسه، ويستعيد صحته بعد خضوعه للعملية الجراحية:

ويا مَوْتُ انتظرْ، يا موتُ
حتى أستعيدَ صفاءَ ذِهْني في الربيع
وصحّتي، لتكون صيّاداً شريفاً لا
يَصيدُ الظّبْيَ، قرب النبع. فلتكنِ العلاقةُ
بيننا وُدّيّةً وصريحةً ..... [3]

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص482-483.

(2) عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص18.

(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص483.

واستمراراً في عملية أنسنة الموت ومصاحبته في محاولة لتأجيل هجومه، يعرض الشاعر على الموت أن تكون العلاقة بينهما ودّية وشفافة بهدف أن يستأنسه، ومن ثمّ يتمكن منه، فمن خلال هذا الأسلوب يمكن التغلب والسيطرة على الموت وتأجيله.

لكن درويش لا يقف عند هذه الوسيلة في مقاومته للموت، وإنّما ينتقل إلى وسيلة اخرى تقوم على مبدأ مقاومة الموت بالانتقاص منه وإذلاله. وفي ضوء هذه الوسيلة الجديدة يبدأ درويش برسم صور ساخرة للموت بقوله:

يا موت! يا ظلّي الذي
سيقودُني، يا ثالثَ الاثنين، يا
لَوْنَ الترددُّ في الزُمُرُّد والزَّبَرْجَدِ،
يا دَمَ الطاووس، يا قَنَّاصَ قلب
الذئب، يا مَرَض الخيال! اجلسْ
على الكرسيّ! ضَعْ أَدواتِ صيدكَ
تحت نافذتي. وعلّقْ فوق باب البيت
سلسلةَ المفاتيح الثقيلةَ! لا تُحدِّقْ
يا قويُّ إلى شراييني لترصُدَ نُقْطَةَ
الضعف الأَخيرةَ. أَنتَ أَقوى من
نظام الطبّ. أَقوى من جهاز
تَنَفُّسي. أقوى من العَسَلِ القويِّ،
ولَسْتَ محتاجاً – لتقتلني – إلى مَرَضي.
فكُنْ أَسْمىَ من الحشرات. كُنْ مَنْ
أَنتَ – شفَّافاً بريداً واضحاً للغيب.
كن كالحُبِّ عاصفةً على شجر، ولا

تجلس على العتبات كالشّحاذ أو جابي

الضرائب. لا تكن شُرطيّ سَيْرٍ في

الشوارع. كن قويّاً، ناصعَ الفولاذ، واخلعْ عنك

أقنعةَ الثعالب. كُنْ

فروسياً، بهياً، كامل الضربات... [1]

يعمد درويش إلى عدة أساليب تهدف إلى التأثير على الموت للنيل منه. لذلك يلجأ إلى تكثيف خطابه مع الموت باستخدام الجمل الإنشائية من خلال: أسلوب النداء (يا موت، يا ظلّي، يا لون التردد، يا دم الطاووس، يا قناص، يا مرض الخيال، يا قوي)؛ وأفعال الأمر (اجلس، علّق، كن أسمى، كن قوياً، اخلع)، وإلى أسلوب التفضيل (أقوى من نظام الطب، أقوى من جهاز التنفس، أقوى من العسل)، إضافة إلى تذكير الموت بقوته، هذه القوة التي لا تحتاج إلى موت الشاعر لإثباتها، بل إنّ موت الشاعر هي علامة ضعف وانتقاص بحق الموت وليست علامة قوة وفروسية وبهاء. من هنا، ينشئ درويش صوراً متعددة ساخرة للموت يصبح فيها كالشحاذ، جابي الضرائب، شرطي سير، ولا يخفى أنّ مدلول هذه الصور يعني الانتقاص من الموت وإذلاله.

وفي ضوء هذه الوسيلة في التعامل مع الموت ينطلق درويش مبرزاً نقاط الضعف عند خصمه/ الموت، والعمل على تجليتها ليتم النيل منه، يؤكد فيها للموت أن قوته العمياء في قبض حياة الآخرين لا تعوّضه عن الأشياء المحروم منها فعلياً، والتي يتمتع بها الإنسان في حياته، من جمال الحياة وطبيعتها، وروعة الطفولة، ولذّة الحب والأنس إلى المرأة، وإحساس الأبوّة، يقول:

.. ووحدك المنفيُّ. لا تحيا

حياتَكَ. ما حياتُكَ غير موتي. لا

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص484-485.

تعيش ولا تموت. وتخطف الأطفالَ
من عَطَشِ الحليب إلى الحليب. ولم
تكن طفلاً تهزُّ له الحساسينُ السريرَ.
ولم يداعِبْكَ الملائكةُ الصغارُ ولا
قرونُ الإيِّل الساهي، كما فَعَلَتْ لنا
نحن الضيوفَ على الفراشة. وحدك
المنفيُّ، يا مسكين، لا امرأةٌ تَضُمُّك
بين نهديها، ولا امرأةٌ تقاسِمُك
الحنين إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحيِّ
المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماءِ.
ولم تَلِدْ وَلَداً يجيئك ضارعاً: أَبتي،
أُحبُّكَ. وحدك المنفيُّ ...[1]

ويتابع درويش هذه الإستراتيجية في بيان نقاط النقص والضعف عند خصمه، وكأنّ درويش يشعر بقوته، ويسترد كامل ثقته بنفسه وهو يبين نقائص الموت، يقول:

... ولا مديحَ لصولجانكَ. لا
صُقُورَ على حصانك. لا لآلئَ حول
تاجك. أَيُّها العاري من الرايات
والبُوق المُقَدَّسِ! كيف تمشي هكذا
من دون حُرّاسٍ وجَوْقَةِ منشدين،

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص489-490.

كَمِشْيَة اللصِّ الجبان. وأنت مَنْ
أنت، المُعَظَّمُ، عاهلُ الموتى، القويُّ،
وقائدُ الجيش الأشوريِّ العنيدُ [1]

يعمد درويش إلى تجريد الموت من كل شيء، فالموت هو ملك الملوك لكن لا مديح لعرشه أو لملكه. وهو يلجأ إلى السخرية من الموت من خلال السؤال الذي يطرحه الشاعر: "كيف تمشي مشية اللص الجبان وأنت من أنت، المعظّم...؟"، هذا السؤال يعمّق عملية الانتقاص من الموت بما أفاده من معنى السخرية والتهكم.

وفي ضوء هذه المحاولات للنيل من الموت بالانتقاص منه وإبراز ضعفه، يؤكد درويش أنّ الموت يُفني الجسد وينال منه، لكنه غير قادر على إفناء الأثر الأدبي أو الفنون عامة. من هنا، يبدأ الشاعر بكشف ضعف الموت وعجزه كونه لا يستطيع أن ينال من الإنسان إلاّ جسده، إذ هو عاجز تمام العجز عن النيل من آثاره الفنية التي تبقيه خالداً صامداً أمام الموت:

...أَلَدَيْكَ وقتٌ لاختبار
قصيدتي .لا. ليس هذا الشأنُ
شأنَكَ . أنت مسؤولٌ عن الطينيِّ في
البشريِّ، لا عن فِعلِه أو قَوْلِهِ/
هَزَمتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها
هَزَمَتْك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين. مِسَلّةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنةِ،
النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ

[1] المصدر نفسه، ص490- 491.

وانتصرتْ، وأفلَتَ من كمائنك
الخُلُودُ ...[1]

إنّ الفكرة الأساسية التي يركز درويش عليها هي أنّ الإنسان يفنى لكن أثره يبقى مخلداً، وهذا بحد ذاته انتصار على الموت والفناء. وأمام هذه الرؤية يستحضر درويش آثاراً فنية وأدبية قديمة ما زالت خالدة على الرغم من فناء أجساد أصحابها (مسلّة المصري، مقبرة الفراعنة، الأغاني، النقوش على حجارة معبد). ودرويش مثله مثل الفنون جميعها "هزم بشعره الموت واستطاع أن ينتصر عليه، فإذا كان جسده سيفنى، فإن شعره سيخلد، كما سيخلد كلام الله عند الفجر"[2]. من هنا تتجلى رؤية درويش للموت فهي رؤية تحكمها معاناة الأنا الشاعرة، التي اكتوت بمرارة المنفى، وألم التشتت والتشرّد والاحتلال، وتسعى إلى الخلود عن طريق الإبداع/ الأثر الفني. ولعلّ هذه الرؤية في مواجهة الموت يلخّصها عنوان الديوان نفسه "الجدارية". فاحتماء درويش بالجدار محاكاة لطقوس الأسلاف الذين أدركوا بالفطرة وبالثقافة في ما بعد أن الجسد –مهما عمّر– يمحوه الزمان، ولكن ما تخطه الأصابع –حزناً وفرحاً– على الجدار يحظى بالخلود. هكذا سمّى درويش قصيدته "جدارية" فهي العمل المخلد الباقي[3]. فالجدارية كما يقول درويش هي "العمل الفني الذي يُنقَش أو يُرسَم أو يعلّق على جدار، ظناً ممن يفعل ذلك أن هذا العمل جدير بأن يحيا، وبأن يُرى من بعيد ... مكانياً وزمانياً، فهل أصابني مس من هوس البحث عن الخلود حين اخترت هذا العنوان الذي يذكّر في سياق الشعر بمكانة المعلقة؟"[4].

أمّا الوسيلة الثالثة والأخيرة التي يتخذها درويش في مقاومة الموت، فهي مقاومته باستحضار الحياة. ففي مواجهة الموت أدرك الشاعر معنى الحياة وقيمتها، وبإزاء الموت مجّد

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "الجدارية"، ص487.

(2) عادل الأسطة، أرض القصيدة "جدارية"، محمود درويش وصلتها بأشعاره، دار الزاهرة للنشر، رام الله، 2001م، ص 148.

(3) عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص50.

(4) محمود درويش، حيرة العائد، دار رياض الريس، 2007، ص145.

الحياة. لقد عمل ناجحاً على إحالة إحساسه بالموت إلى إحساس بالحياة، لـذلك أخـذ حديثـه عن الموت بعداً مشتبكاً مع الحياة:

وأَنا أُريدُ، أريدُ أن أَحيا ...[1]

ويكرر درويش الجملة :

وأَنا أُريدُ، أريدُ أن أحيا، وأَن
أنساك ... أَن أَنسى علاقتنا الطويلة[2]

وأمام هذه الرؤية ينهي درويش مخاطبته للموت بتقديم شكره للحياة:

... فانتظرْني
ريثما أُنهي زيارتي القصيرة للمكان والزمان،
ولا تُصَدِّقْني أَعودُ ولا أعودُ
وأَقول: شكراً للحياة![3]

إنّ الفلسفة التي بني عليها الشاعر رؤيته للموت والحياة تسلّم بأنّ الموت حقيقة لا مفر منها، لكنّه لا يستطيع أن ينال إلاّ الأجساد من ضحاياه. لذلك خَلُصَ درويش إلى أنّ الانتصار الحقيقي على الموت يتم من خلال الشعر/ الأثر الفني أولاً، ومن خلال الحياة ثانياً بالالتفات إليها واغتنامها والانغماس فيها. فالشعر واغتنام الحياة هما القادران على الانتصار على الموت:

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص487.

(2) المصدر نفسه، ص491.

(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص496.

لكنَّ الحياة جديرةٌ بغموضها
وبطائر الدوريِّ ...
لم أُولَدْ لأعرفَ أَنني سأموتُ، بل لأُحبَّ
محتويات ظلِّ اللّهِ[1]

من هنا تقترن فلسفة درويش إزاء الموت والحياة في تناص مباشر مع ملحمة جلجامش، ولعلّ هذه الفلسفة عند درويش هي الدافع الأساسي وراء توجهه صوب ملحمة جلجامش القائمة على تجاوز قضية الخلود ومقاومة الموت ومواجهته من خلال اغتنام الحياة، والإقبال عليها:

ولم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطِئنا
فنحن القادرين على التذكُّرِ قادرون
على التحرُّرِ سائرون على خُطى
جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ .../[2]

بنى درويش رؤيته للموت والحياة على نصيحة سيدورى. ففي الملحمة البابلية يهيم جلجامش على وجهه، بعد موت صديقه أنكيدو، مثقلاً بالحزن واليأس. فموت أنكيدو ترك فراغاً لم يستطع جلجامش أن يملأه، فالموت قد وتّره وجعله يعيش احتدام السؤال الوجودي المُر عن معنى الحياة وجدوى الموت، لذلك يمشي ضارباً في فيافي الأرض في رحلة أسطورية معذبة، باحثاً عن سرّ الحياة/ الخلود، إلى أن يلتقي سيدورى صاحبة الحانة التي تخاطبه: "إلى أين: يا جلجامش؛ إن الحياة التي تبغي لن تجد، حينما خلقت الآلهة العظام البشر، قدّرت الموت على البشرية، واستأثرت هي بالحياة"؛ ثم ترشده إلى الخلاص: الانغماس في الحياة، في

(1) المصدر نفسه، ص468.
(2) المصدر نفسه، ص512.

متعها ولذائذها، في الفرح والإفراح، في المتعة والإمتاع، في الالتذاذ والإلذاذ، فترشده إلى الحكمة المطلقة الخالدة: عليك الاستمتاع بالحياة، لا تضيّعها بحثاً عن سرّها[1]. يقول درويش في الجدارية حينما يرتدي قناع جلجامش، وهو يبكي موت صديقه أنكيدو:

نام أنكيدو ولم ينهض. ...

... ...

... ... كيف

مَلَلْتَني، يا صاحبي، وخَذَلْتَني، ما نفْعُ حكمتنا

بدون فُتُوَّةٍ ... وما نفعُ حكمتنا؟ على باب المتاهِ

خذلتني،

يا صاحبي، فقتلتَني، وعليَّ وحدي

أَن أرى، وحدي، مصائرنا، ووحدي

أَحملُ الدنيا على كتفيَّ ثوراً هائجاً.

وحدي أُفتِّشُ شاردَ الخطوات عن

أَبديتي. ولا بُدَّ لي من حَلِّ هذا

اللُغْزِ، أنكيدو، سأحملُ عنكَ

عُمْرَكَ ما استطعتُ وما استطاعت

قُوّتي وإرادتي أن تحملاكَ. ...[2]

يشير خالد الجبر إلى أنه لابُدّ لفهم الحواريّة التي يسوقها درويش هنا بينه وبين أنكيدو أن يقدِّر القارئ كون أنكيدو الذي يخاطبه درويش إنما هو المغني/ الشاعر في الزمن

---

(1) زياد الزعبي، مقدمة كتاب غواية سيدورى قراءات في شعر محمود درويش، ص11 .

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص513-515.

الماضي[1]. وكأنّ درويش يعترف أنه ظلمه حينما وضعه في إطار شعري معين، وقتل قوة الشعر فيه، والتي هي سر من أسرار الحياة والتي كان يمكن أن تتفجر منذ فتوته وشبابه، وهذا يقابل قول درويش/ جلجامش بظلمه لأنكيدو حينما دجّنه وقتل قوة الوحش فيه:

ظلمتُكَ حينما قاومتُ فيك الوَحْشَ،
بامرأةٍ سَقَتْكَ حليبَها، فأنِسْتَ ...
واستسلمتَ للبشريِّ. أنكيدو، ترفَّقْ
بي وعُدْ من حيث مُتَّ، لعلّنا
نجدُ الجوابَ، فمن أنا وحدي؟[2]

ومن مواجهة جلجامش لقضية الموت بعد موت أنكيدو وبحثه عن سر الخلود يظهر خطاب المرأة/ سيدورى، ونصيحتها لجلجامش/ درويش:

... : [كُلُّ شيء باطلٌ، فاغنَمْ
حياتَكَ مثلما هِيَ برهةً حُبْلى بسائلها،
دَمِ العُشْبِ المُقَطَّرِ. عِشْ ليومك لا
لحلمك. كلُّ شيء زائلٌ، فاحذَرْ
غداً وعشِ الحياةَ الآن في امرأةٍ
تُحبُّك. عشْ لجسمِكَ لا لِوَهْمِكَ.
وانتظرْ
ولداً سيحمل عنك رُوحَكَ.

---

(1) خالد الجبر، غواية سيدورى، قراءات في شعر محمود درويش، ص33.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص515-516.

فالخلودُ هو التَّناسُلُ في الوجود.
وكُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائلٌ، أو
زائلٌ أو باطل][1]

فإذا كان كل شيء إلى زوال وبطلان فإنّ المرأة/ سيدوري هنا تحثّ الشاعر إلى اغتنام الحياة ومعايشة يومه، ولاستنهاض عزيمته وتحفيزه تعمد إلى أفعال الأمر فتكرر الفعل "عش" ثلاث مرات، إلى جانب "اغنم واحذر وانتظر".

وإذا كان درويش واعياً لحالة المماهاة شبه الكاملة بينه وبين جلجامش. وإذا غدا درويش، المشبّه، مُشبَّهاً بجلجامش (=المشبه به)، وإذا كان أنكيدو هو الشاعر في الزمن الماضي الذي فني وانتهى، فلا بدّ من وجود طرف آخر يمكن إقامة تشبيه/ علاقة بينه وبين سيدوري، وواقع الأمر أن شعر درويش يكشف عن هذا الشبه بين سيدوري و(حوريّة) أمه[2]. وذلك في قصيدته "تعاليم حورية" من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً"، حينما تقول في وصاياها وتعاليمها إلى ابنها الشاعر:

... وانطلِقْ كالمُهْرِ في الدنيا.
وكُنْ مَنْ أنت حيث تكون. واحملْ
عبءَ قلبِكَ وَحْدَهُ ...[3]

فنصيحة سيدوري بقولها: وانتظر/ ولداً سيحمل عنك روحك/ فالخلود هو التناسل في الوجود، تنطبق تماماً على شخصية حوريّة/ أم الشاعر، فهي الأم التي تريد لابنها أولاً أن يعيش حياة كسائر الناس، وهي الأم التي تخاف ثانياً على مصلحة ابنها فتحثّه لأن ينجب

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "الجدارية"، ص515-517.
(2) خالد الجبر، غواية سيدوري، ص38.
(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، تعاليم حورية، ص346.

ولداً يحمل روح ابنها، فهي تدرك تماماً أنّ الخلود في حياتنا الزائلة هـو في التناسـل، والتناسـل هو الإنجاب.

ودرويش في النهاية يلخص رؤيته للموت والحياة بقوله: "أهم عبرة استخلصتها مـن هذه المسألة أن الحياة معطى جميل، هدية جميلة، كرم إلهي غير محدود. وعلينا أن نحياهـا في كـل دقيقة. أما سؤال الخلود فلا جواب عليه منذ ملحمة جلجامش حتى اليـوم... وأهـم أمـر في الصراع بين الحياة والموت أن ننحاز إلى الحياة"[1].

الحياة لآخر قطرة:

لقد استطاع محمود درويش في دواوينه التالية لقـصيدته "الجداريـة" أن يـستجيب تمامـاً لنداء الحياة. فقد خلق الموت لديه دافعـاً قويـاً للانطـلاق في دروب الحيـاة والانغمـاس فيهـا لأقصى الحدود. لذلك نجد تحوّلاً لافتاً عند الشاعر في تعامله مع الموت، انتقل فيـه مـن اتجـاه تأجيل الموت ومقاومته إلى محاولة تدجينه ووضعه ضمن منظومة الحياة نفسها، بحيث يمتـد مـع بقية ظواهرها الطبيعية بما يعمل تماماً على اختفاء شبحه الميتافيزيقي. إنّنـا أمـام نظـرة جديـدة للموت، نظرة لا تحفل به مطلقاً بل تعمد إلى تغّييبه وإعطـاء كامـل العنايـة للحيـاة، يقـول في قصيدة "بقية حياة":

إذ قيل لي: ستموتُ هنا في المساء
فماذا ستفعل في ما تبقّى من الوقتِ؟
أنظُرُ في ساعةِ اليدِ
أَشربُ كأس عصيرٍ
وأَقْضَمُ تُفّاحة
وأُطيلُ التأمُّلَ في نَمْلَةٍ وَجَدَتْ رِزْقَها ...

---

[1] محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه عبده وازن، في كتاب محمود درويش الغريب يقع على نفسه، ص94.

ثُمّ أَنظر في ساعة اليدِ:
ما زال ثَمّةَ وقتٌ لأَحلق ذقني
وأَغطسَ في الماء/ أهجسُ:
((لا بُدّ من زينةٍ للكتابةِ

...   .

أُعِدُّ غدائي الأخير
أَصبُّ النبيذ بكأسين: لي
ولِمَنْ سوف يأتي بلا موعدٍ.

...   .

ثُمّ أنظرُ في ساعة اليدِ:
ما زال ثَمّةَ وقتٌ لأَقْرأَ
أَقرأُ فصلاً لدانتي ونصْفَ مُعَلّقَة

...   .

- أُمَشِّطُ شَعْري
وأَرمي القصيدةَ: هذي القصيدةَ
في سلّة المهملات
وأَلبسُ أحدث قُمْصانِ إيطاليا
وأُشيِّعُ نفسي بحاشيَةٍ من كَمَنْجات إسبانيا
ثم
أمشي
إلى المقبرةْ !))[1]

---

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، بقية حياة، ص47-49.

فخبر الموت في المقطع السابق لا يستفزّ الشاعر بتاتاً، بل إنّه لا يلتفت إلى الموت ويغيّبه ولا يعيره أي اهتمام، ولا نراه يخاطبه ويطلب منه التأجيل كما كان يفعل في السابق، فدرويش الذي قرر أن يسلك في الحياة طريق اللذة والتنعم بالإقبال على متعها واستنفادها إلى أقصى حدودها، يلتفت فقط إلى الحياة. لذلك يلجأ إلى أفعال المضارعة التي تقتنص الحياة (أشرب كأس عصير، أقضم تفاحة، أطيل التأمل، اغطس في الماء، أعدّ غدائي، أصبُّ النبيذ، أنظر،، أقرأ، أمشّط، ارمي، ألبس، واخيراً اشيّع نفسي بكمنجات إسبانية). إن الرؤية الأساسية التي تسيطر على الشاعر هي التمتع بالحياة واغتنامها لآخر رمق. يقول في قصيدة 'الحياة .. حتى آخر قطرة':

وإن قيل لي ثانيةً: ستموت اليوم،
فماذا تفعل؟ لن أَحتاج إلى مهلة للرد:
إذا غلبني الوَسَنُ نمتُ. وإذا كنتُ
ظمآن شربتُ . وإذا كنتُ أكتب، فقد
يعجبني ما أكتب وأتجاهل السؤال. وإذا
كنت أتناول طعام الغداء، أضفتُ إلى
شريحة اللحم المشويّة قليلاً من الخردل
والفلفل. وإذا كنتُ أحلق، فقد أجرح
شحمة أذني. وإذا كنت أقبّل صديقتي،
التهمتُ شفتيها كحبة تين. وإذا كنت
اقرأ قفزت عن بعض الصفحات. وإذا
كنتُ أقشّر البصل ذرفتُ بعض الدموع[1].

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، الحياة .. حتى آخر قطرة، ص129-130.

وإذا كانت الفكرة الأعلى التي يوليها درويش كامل عنايته هي التمتع بالحياة، واغتنامها لآخر قطرة فيها، فإننا نستطيع أن نلاحظ عملية مضاعفة الفعل أو الزيادة فيه عند الشاعر كرد فعل لخبر موته (ظمآن شربت، أقبّل صديقي، التهمتُ شفتيها، أقرأ، أقفز عن بعض الصفحات...). هذه الرؤية عند درويش استدعت تحوّل خطابه أيضاً. ففي الوقت الذي كان فيه درويش يوجّه خطابه إلى الموت طالباً منه التمهّل بقوله 'انتظرني'، أصبح الآن يوجّه خطابه إلى الحياة يطلب منها 'الانتظار':

للحياة أقول: على مهلك، انتظريني
إلى أن تجفَّ الثُّمَالَةُ في قَدَحي ...
في الحديقة وردٌ مشاع، ولا يستطيع الهواءُ
الفكاكَ من الوردةِ /[1]

فالحياة عند درويش جميلة وتستحق أن نستمتع بها، وأن ننظر إليها بمنظار الحب والتمتع بنعمها. فكل ما حولنا يمكن أن يكون مصدر بهجة وسعادة لنا. يخاطب الشاعر الحياة بقوله:

سيري ببطءٍ، يا حياةُ، لكي أَراك
بِكامل النُقْصان حولي. كم نسيتُكِ في
خضمِّكِ باحثاً عنّي وعنكِ. وكُلّما أدركتُ
سرّاً منك قُلْتِ بقسوةٍ: ما أجهلَكْ![2]

---

(1) محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، لاعب النرد، ص46.

(2) محمود درويش، كزهرة اللوز أو أبعد، الآن ... في المنفى، ص18-19.

هذه هي الحياة المليئة بالأسرار والجمال، كلّما أدرك الشاعر سراً من أسرارها شعر بعمق جهله أكثر. وفي موضع آخر تصبح الحياة بقوتها وجمالها متفوقة على الحب وعلى الموت:

قيل: قويٌّ هو الحُبُّ كالموت!
قُلتُ: ولكن شهوتنا للحياة،
ولو خذلتنا البراهينُ، أقوى من
الحبّ والموتِ/
فَلْنُنْهِ طقس جِنازتنا كي نشاركَ
جيراننا في الغناء[1]

ويلتفت درويش إلى الحياة ونعمها الكبيرة وفضلها الكبير على الإنسان، فالحياة هبة وموهبة من الله عزّ وجل للإنسان:

لم أُسدِّد أيَّ دَيْن للحياة ...
وقد رَأَتْني جائعاً قرب السياج
فأَطْعَمَتْني حَبّةً من تينها ..
ولقد رأتني عارياً تحت السماء
فألبستني غيمةً من قطنها ...
ولقد رأتني نائماً فوق الرصيف
فأسكنتني نجمةً في صدرها ...
قالت: تَعلّمْني تَجِدْني في انتظاركَ!

(1) المصدر نفسه، هنالك عرس، ص40.

قلت: شكراً للحياة، فإنها هِبَةٌ وموهبةٌ ...[1]

ولبيان كرم الحياة وما تقدّمه من عوامل الدفء والرعاية يكرر الشاعر التركيب اللغوي بقوله: "رأتني جائعاً فأطعمتني، رأتني عارياً فألبستني، رأتني نائماً فأسكنتني". وقد جاءت هذه العبارات مسبوقة بـ "قد" التي تفيد تحقيق الفعل. وفي مقطع آخر من نفس القصيدة يتأمل الشاعر في الحياة وفي استمراريتها، حيث الحياة عملية مستمرة لا تتوقف لأي حدث دنيوي لذلك ينبغي على الإنسان أن يعيشها:

تحيا الحياةُ –هَتَفْتُ حين وجدتُها عفويَّةً
فطريَّةً، تلهو وتضحك للهواء تُحِبُّنا ونحبّها ...
وتكون قاسيةً وناعمةً، وسيِّدةً وجاريةً ..
ولا تبكي على أَحد. فلا وقتٌ لديها.
تدفن الموتى على عجل، وترقص مثل غانيةٍ[2]

ويعاتب درويش نفسه بأنه لم يكن يلتفت إلى الحياة سابقاً، ولم يفكّر كيف يملأها ويعيشها، فلم يشغله سؤال الحياة، كما شغلته قضية الموت، يقول في القصيدة نفسها:

ولكني لعبتُ مع الحياة كأنها كُرةٌ ولُعْبَة يانصيب...
لم أفكّر مرّةً باللغز: ما هي؟
كيف أملأها وتملأني _ ...[3]

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "الكمال كفاءة النقصان"، ص174 – 175.

(2) المصدر نفسه، ص175.

(3) محمود درويش، أثر الفراشة، "الكمال كفاءة النقصان"، ص176.

إنّ معنى الحياة لا يتحقق إلاّ في الاستجابة لها والامتلاء منها. من هنا وصل درويـش إلى استجابة كاملة لنداء الحياة، في قصيدته "لاعب النرد" من ديوان "لا أريـد لهـذي القـصيدة أن تنتهي"، يقول:

لا دور لي في حياتي
سوى أَنني،
عندما علّمتني تراتيلها،
قلتُ: هل من مزيد؟
وأوقدتُ قنديلها
ثم حاولتُ تعديلها ...[1]

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، لاعب النرد، ص41.

المبحث الثاني

الأنا والآخر سياسياً: العدو الصهيوني، اليهودي المسالم، الشهداء، فصائل المقاومة المتناحرة

يعد محمود درويش شاعراً فلسطينياً، طالما التصقت به صفة المقاومة باعتباره أحد شعراء المقاومة الفلسطينية. ودرويش الذي لم يتخل يوماً عن قضيته الوطنية حتى في أدق التفاصيل الشعرية الذاتية كان شديد الاتصال بوطنه، فهاجس الوطن عنده لا يغيب. لذلك فإنّه من الطبيعي أن يكون للآخر المرتبط بالقضية الوطنية (العدو الصهيوني، واليهودي المسالم، والشهداء، فصائل المقاومة) حضور واضح في دواوينه الشعرية قيد الدراسة. إنّ ما سنحاول تجليته هو موقف درويش من الآخر، والصورة التي كوّنها عنه، والقناعات الفكرية والمنهجية في التعامل مع هذا الآخر والحكم عليه.

العدو الصهيوني:

يحضر الآخر "العدو الصهيوني" حضوراً عميقاً في شعر محمود درويش، ارتبط بشكل واضح وأساسي في شعره في المرحلتين، باعتباره العدو المباشر للشعب الفلسطيني، وطرفاً أساسياً في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. إنّه الآخر المحتل، المعتدي، أساس المشروع الاستيطاني. وقد شهد خطاب العدو الصهيوني تحوّلاً في شعر محمود درويش فرضه طبيعة التحول في تجربته الشخصية والسياسية والشعرية نفسها، تمثّل في انتقاله من مخاطبة العدو من خطاب المنشور والنضال السياسي المباشر، إلى خطاب الصراع الفكري الحضاري الإنساني عامةً، والذي كان قد بدأه منذ دواوينه "ورد أقل، هي أغنية هي أغنية، أرى ما أريد، وأحد عشر كوكباً، وترسخ أكثر في دواوينه الشعرية قيد الدراسة.

إنّ أكثر ما يميّز خطاب درويش في دواوينه الحالية أنه لا يُسمّي عدوّه باسمه "الصهيوني أو اليهودي أو الإسرائيلي"، وإنما يأتي بقرائن وإشارات وعلامات تدل دلالة مباشرة على العدو الصهيوني الإسرائيلي بالذات، "فتبني القصيدة موضوعاً على أفعاله القميئة الوحشية"[1]. وقَصْد درويش أن يوجه خطابه الشعري نحو السلطة نفسها، تلك التي تمثل هذا الكيان الوحشي، وتؤسس لدولة عنصرية، وقمعية مغتصبة[2]. ولعلّ حقيقة الأمر أن درويش لم ينطق باسم عدوه بشكل صريح ومباشر حتى لا تتحول القصيدة إلى قصيدة سياسية الطابع، وهذا ما كان يبتعد عنه درويش في دواوينه الأخيرة، وحتى يعطي بعداً وطابعاً إنسانياً عاماً للمعاناة الإنسانية التي ترزح تحت النزعة الإرهابية بشكل عام، دون تخصيصها بقضية شعب معين مع شعب آخر. من هنا نستطيع أن نقول إنّ خطاب درويش تجاه العدو الصهيوني خطاب ذو بعد إنساني عام.

يشير درويش في ديوانه "حالة حصار" إلى طغيان العدو الصهيوني وأفعاله الاستلابية في ظل الحصار الذي مارسه بقوة بالغة وبنزعة لا إنسانية على الشعب الفلسطيني[3]. والحصار هنا لا يقف عند معنى الحصار الواقعي المادي فحسب، إنّما يمتدّ أثره إلى الحصار النفسي، حصار النفس أو حصار الذات المختنقة تحت وطأة الاحتلال الصهيوني وجبروته.

---

(1) أحمد السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، 2009، ص456-457.

(2) المرجع نفسه، ص463.

(3) حصار رام الله عام 2002: حاصرت إسرائيل الفلسطينيين منذ بدء انتفاضة الأقصى في سبتمبر/ أيلول عام 2000، وأخضعتهم مراراً وتكراراً لحظر التجول الذي استمر في بعض الأحيان لأسابيع، حيث لم يستطع أحد حتى ولو كان من الأطفال أو المسنين أو المرضى أو الحوامل أو الأطباء أو التلاميذ التنقل دون الوقوف لساعات طويلة أمام النقاط الأمنية الإسرائيلية، وتحمل الإهانات من الجنود الإسرائيليين. وتكمن خطورة الحصار في تعرض الشعب الفلسطيني تحت الحصار لعمليات عدّها البعض من جرائم الحرب، تمثلت في قتل مدنيين وتدمير منازل واعتقال مواطنين وقطع المياه والكهرباء عن الكثير من التجمعات السكانية، ووصل الأمر في بعض أيام حظر التجول الشامل إلى منع الأهالي من دفن موتاهم كما حدث في مخيم جنين وبيت لحم على سبيل المثال. وبالنسبة للسلطة الفلسطينية فقد هدفت إسرائيل إلى تقويض أركانها وتدمير بنيتها التحتية والقضاء على ما تبقى من استحقاقات أوسلو. من تقرير: محمد عبد العاطي، "الحصار أبرز ملامح العام الثاني من الانتفاضة" موقع قناة الجزيرة على شبكة الإنترنت:
http://www.aljazeera.net/NR/exeres/699141F7-7EDF-498A-A9A0-3366EB1352B4.htm

ويصوّر درويش معاناة الشعب الفلسطيني والخسائر المعنوية والمادية التي يتكبدها من جرّاء حصار الاحتلال إذ يقول:

خَسَائِرُنا: من شهيدَيْن حتى ثمانيةٍ
كُلَّ يوم،
وعشرةُ جَرْحَى
وعشرونَ بيتاً
وخمسونَ زيتونةً[1]

فالخسائر المادية التي يبرزها درويش من أعداد الشهداء والجرحى، وهدم البيوت، وتدمير الأشجار إنّما تبين منهج العدو القائم على مبدأ قتل الحياة كلها وإبادة كل ما فيها، وتكشف بعده عن أخلاق الحرب الشريفة، التي تلتزم بساحة القتال وتكف يدها عن هدم البيوت وقتل الأطفال والشيوخ وإبادة الزرع والأشجار.

والحياة هنا
تتساءلُ
كيف نُعيد إليها الحياةْ[2]

كثيراً ما يظهر الآخر/العدو الصهيوني خالياً من الإنسانية التي خلق الله عليها الإنسان، وذلك نتيجة أعماله الوحشية التي تبتعد به عن مصاف البشرية، يقول:

أَيُّها الواقفون على العَتَبات ادخلوا،

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، حالة حصار، ص206-207.

(2) المصدر نفسه، ص181.

واشربوا مَعَنا القهوةَ العربيّةَ
[قَدْ تَشْعُرونَ بأَنّكُمْ بَشَرٌ مثلنا]
أيُّها الواقفون على عَتَبَاتِ البيوتِ،
اخرجوا من صباحاتنا
نطمئنَّ إلى أنّنا
بَشَرٌ مثلكُمْ![1]

فدرويش يشك في إنسانية الآخر العدو وبشريته، لذلك يدعوه إلى أفعال قد تكشف عن إحساسه الإنساني. فيدعو الأعداء أولاً إلى تجاوز العتبات والدخول بقوله: "ادخلوا"، فالعتبات هي الحاجز المانع عن معرفة الآخر الفلسطيني، ومعرفة أحواله وأوجاعه وحقوقه، وفي دخولهم محاولة لكسر ذلك الحاجز الذي يقف في طريق التواصل الإنساني الذي ينقص شخصية العدو الصهيوني. ثم يأتي الطلب الثاني "اشربوا" القهوة العربية، وللقهوة عند محمود درويش حضور منذ دواوينه الأولى، فهي دليل على تاريخ العرب، فالقهوة مشروب عربي أصيل، وإدخالها في تركيب "العربية" يقدّم صورة مجازية على الانتماء والهوية العربية، فشُرْب العدو القهوة العربية هو اعتراف بوجود الآخر العربي والفلسطيني خاصة. أمّا الطلب الثالث فهو "اخرجوا" من حياتنا ومن أرضنا، ففي خروج العدو من الأرض ما يدل على إنسانيته حينما يردّ الحق إلى أصحابه. ويستمر الشاعر في حثّ الآخر العدو على إظهار إنسانيته وبشريته، فيستدرج مجموعة من الشواهد التي تذكّره بماضيه، حيث كان يرزح تحت الظلم والجبروت، ولكن هذا الظلم الذي تعرّض له في الماضي ما صنع منه إلا جلاداً وظالماً للشعب الفلسطيني يقول:

[إلى قاتلٍ:] لو تأمّلْتَ وجه الضحيَّة

---

(1) المصدر نفسه، ص186.

وفكّرْتَ، كُنْتَ تذكّرْتَ أُمَّكَ في غُرْفَةِ
الغاز، كُنْتَ تحرَّرتَ من حكمة البندقيّةْ
وغيّرتَ رَأْيَكَ: ما هكذا تُستَعادُ الهُويَّة![1]

يخاطب درويش الآخر العدو بقوله إلى قاتل" ويطلب منه أن يتأمل وجه ضحيته المقتولة، هذا التأمل الذي سيقوده إلى تذكّر وجه أمّه في غرف الغاز أيام النازيين حينما كانت ضحية. فربما تعيد هذه الذكرى إحساسه بإنسانيته التي نسيها، ويتأكد أن البندقية والأعمال الإجرامية في قتله الأبرياء لا يمكن أن تكون وسيلة لتأكيد الهوية وإثباتها. لكن عودة الماضي والذكريات لم تغيّر من طبيعة القاتل الصهيوني الذي أدمن القتل وأصبح القتل أساس هويته. وفي محاولة أخرى يخاطب درويش جندي الاحتلال الصهيوني المكلّف بمتابعة فرض الحصار على الفلسطينيين، طالباً منه الوقوف وقتاً أطول، فربما كان هذا الوقوف سبباً في مراجعة النفس، ووصوله إلى حقيقة أنّ الآخر مثله تماماً له أمّ، وعائلة تنتظر رجوعه إلى البيت:

[إلى حارس ثالث:] سأعلّمك الانتظارْ
على مَقْعَدٍ حَجَريٍّ، فقَدْ
نتبادلُ أسماءنا. قد ترى
شَبَهاً طارئاً بَيْننا:
لَكَ أمٌّ
ولي والدةْ
ولنا مَطَرٌ واحدٌ
ولنا قمرٌ واحدٌ

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "حالة حصار" ص197.

وغيابٌ قصيرٌ عن المائدةْ[1]

من هنا يبرز درويش جانباً مهماً من شخصية العدو الصهيوني، هو حبّه للقتل وهمجيته وخروجه عن الإنسانية، وذلك من خلال الإشارة إلى الحادثة المأساويّة الواقعية التي ارتكبها العدو وقتل فيها عائلة مسالمة كاملة كانت تتنزّه على البحر، ولجا من هذه العائلة بنت صغيرة فقط، حيث توسّطت جثث أهلها القتلى وهي تصرخ:

على شاطئ البحر بنتٌ، وللبنت أَهلٌ
وللأهل بيتٌ. وللبيت نافذتان وبابْ ...
وفي البحر بارِجَةٌ تتسلّى
بصَيْدِ المُشاة على شاطئ البحر
أربعةٌ، خمسةٌ، سَبْعةٌ
يسقطون على الرمل، والبنتُ تنجو قليلاً
لأنَّ يداً من ضبابْ
يداً ما إلهيّةً أسْعَفَتْها، فنادتْ: أبي
يا أبي قُمْ لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا!
لم يُجِبْها أبوها المُسَجَّى على ظلّهِ
في مهبِّ الغيابْ[2]

ويتابع درويش رسم المشهد الواقعي الذي يبين إرهابية الآخر العدو الذي لا يفرق بين الأهالي العزل وبين المقاتلين، فتصرخ البنت من صدمتها بموت أهلها ومن هول الحدث، لكن صرختها للأسف تضيع سُدى ولا يكون لها صدى أو أثر في ظل هذا الواقع المتردّي،

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، حالة حصار، ص238.

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، البنت/ الصرخة، ص17.

وإنّما تنحصر صرختها في خبر عاجل على القنوات التلفزيونية، خبر لا يظل عاجلاً لمجيء أخبار عاجلة أخرى عن القتل والإرهاب:

... ... تصرخ في ليل بَريّة،
لا صدى للصدى.
فتصير هي الصرخةَ الأبديَّةَ في خَبَرٍ
عاجلٍ، لم يعدْ خبراً عاجلاً
عندما
عادت الطائرات لتقصف بيتاً بنافذتين وبابْ! [1]

وهنا يسلّط درويش الضوء على جانب من شخصية الآخر العدو الصهيوني وحبه للقتل، بل إنّ القتل سمة أساسية في شخصيته لا يمكن له أن يتخلى عنها، وهو ويدافع عن هذه الصفة المزروعة فيه:

... لكن ثمّةَ من يقول:
((من حق القاتل أن يدافع عن غريزة
القتل)). أمّا القتلى فيقولون متأخرين:
((من حق الضحية أن تدافع عن حقّها في
الصراخ)). ... [2].

---

(1) المصدر نفسه، ص18.

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، ذباب أخضر، ص19-20.

وفي قصيدة "العدو" يعطي الشاعر للآخر العدو القاتل بعداً عاماً موحّداً، بحيث يصبح القتلة أينما كانوا في العالم متشابهين تماماً في إجرامهم وخلوّهم من الإنسانية، بينما يختلف القتلى/ الضحايا عن بعضهم البعض، يقول:

القتلى/ الشهداء لا يتشابهون. لكلٍّ واحد منهم
قوامٌ خاصٌ، وملامح خاصة، وعينان واسمٌ
وعمر مختلف. لكن القتلة هم الذين يتشابهون.
فهُم واحدٌ موزَّعٌ على أَجهزة معدنية. يضغط
على أزرار إلكترونية. يقتل ويختفي. يرانا ولا
نراه لا لأنه شبح، بل لأنه قناع فولاذيٌّ
لفكرة ... لا ملامح له ولا عينان ولا عمر ولا
اسم. هو ... هو الذي اختار أن يكون له
اسم وحيد: العَدُوّ ![1]

وفي قصيدة "نيرون"[2] من ديوان "أثر الفراشة" يظهر الآخر العدو الصهيوني قاتلاً ممتلئاً بالنشوة لممارسته القتل. فنيرون رمز الإجرام يحتفل بالعرس الدموي الذي يحييه في لبنان والعراق وفلسطين:

ماذا يدور في بال نيرون؟ وهو يتفرّج على

---

(1) المصدر نفسه، "العدو" ص27-28.

(2) نيرون: هو إمبراطور من أباطرة روما كان من الطغاة الظالمين أذاق شعبه الويلات والظلم والقهر وتبع أساليب عديدة من العنف والجور والظلم، فقتل وعذّب وسجن. واحدة من أبشع الجرائم التي ارتكبها هي "حريق روما الشهير" عام 64م، حيث قام بإشعال النار في روما وجلس متفرجاً متغنياً بأشعار هوميروس ومستعيداً لأحداث طروادة، وانتشرت النيران في أرجاء روما واستمرت متدلعة لأكثر من أسبوع حاصدة معها أرواح البشر من رجال ونساء وأطفال. من مقالة على شبكة الإنترنت: http://www.moheet.com/show_news.aspx?nid=116416&pg=67

حـريق لبنان؟ عيناه زائغتان مـن النشـوة،
ويمشـي كـالـراقص في حفلة عُرْسٍ: هذا الجنون،
جنوني، سـيِّدُ الحـكمة. فلتُشْعلوا النـار في
كل شـيء خارج طـاعتي. وعلى الأطفال أَن
يتأدَّبوا ويتهذّبوا ويكُفُّوا عن الصراخ بحضـرة
أنغامي![1]

وهو لا يكتفي بذلك بل إنه يشعر بالسعادة والانتصار حينما يشاهد حريق العراق:

وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرج على
حريق العـراق؟ يُسْعِدُهُ أن يُوقِظَ في تاريخ
الغابات ذاكـرة تحفظ اسمه عَدُواً لحمورابي
وجلجامش وأَبي نواس: شـريعتي هـي أمُّ
الشـرائع. وعشبة الخلود تنبت في مزرعتي[2]

وأما في حريق فلسطين فإن العدو يبتهج أن يكون نبياً للقتل:

وماذا يدور في بال نيرون، وهـو يتفرَّج على
حريق فلسطين؟ يُبهجه أن يدرج اسمه في قائمة
الأنبياء نبياً لم يؤمـن به أَحد من قبل ... نبيّاً
للقتل كلَّفة الله بتصحيح الأخطاء التي لا حصـر

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، نيرون، ص29.
(2) المصدر نفسه، ص29 -30.

لها في الكتب السماوية: أنا أيضاً كليمُ اللهِ![1]

يظهر العدو الصهيوني القاتل "غير قادر على إثبات جدارته بالانتماء إلى العالم إلاّ بالقتل وسفك الدماء، وكأنه يقول للعالم: أنا أقتل إذن أنا موجود"[2]. وهو لا يهدف بإجرامه إلى قتل الأفراد فقط، وإنما يهدف إلى قتل المكان أيضاً والقضاء على كل ما يحمل من ذاكرة وهوية. فالتدمير والإبادة غايته وهدفه، يقول محمود درويش في قصيدته "البيت قتيلاً":

بدقيقة واحدة، تنتهي حياةُ بيتٍ كاملة. البيتُ
قتيلاً هو أيضاً قتلٌ جماعيّ حتى لو خلا من
سُكّانه. مقبرة جماعية للموادّ الأولية ...

... ...

... ... والبيوت تُقْتَلُ
كما يُقْتَلُ سكانها. وتُقْتَلُ ذاكرةُ الأشياء:
الحجر والخشب والزجاج والحديد والإسمنتُ
تتناثر أشلاء كالكائنات ...

... ...

ذاكرةُ الناس التي أُفْرِغَتْ من الأشياء، وذاكرة
الأشياء التي أُفْرِغَتْ من الناس ... تنتهي
بدقيقة واحدة. أشياؤنا تموت مثلنا. لكنها
لا تُدْفَنُ معنا![3]

---

(1) المصدر نفسه، ص30.

(2) تهاني شاكر، محمود درويش ناثراً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص180.

(3) محمود درويش، أثر الفراشة، البيت قتيلاً، ص37.

من هنا، يمكننا القول إنّ قصائد مثل "البيت قتيلاً" و"البنت الصرخة" و"نيرون" و"العدو" هي من صميم شعر المقاومة الذي يفضح العدو ويبيّن عدوانيته. لذلك يتابع محمود درويش الكشف عن سمات أخرى في شخصية العدو الصهيوني، من أهمها صناعته الخوف من أجل تسويغ أعماله الإجرامية. يقول درويش في قصيدته "شريعة الخوف":

ينظر القاتل إلى شَبَح القتيل، لا إلى
عينيه، بلا ندم. يقول لمن حوله: لا
تلوموني، فأنا خائف. قتلتُ لأني خائف،
وسأقتل لأني خائف. ...[1]

ويعد القتل بدم بارد ثم ارتداء ثوب الضحية من ملامح الشخصية الصهيونية المضطربة، فالقاتل يصنع من نفسه ضحية لأنه خائف، وهو يمارس القتل بسبب خوفه، ودرويش في قصيدته هذه يشير إلى أعوان العدو الذين يساندونه ويعاونونه في إجرامه ويبرّرون أعماله الإجرامية بهدف الدفاع عن نفسه، بل إنّهم يلومون الضحية لما سبّبت من خوف وصدمة للقاتل! يقول:

وحين مشوا في مسيرة التعاطف مع
القاتل الخائف، سألهم بعض المارة من
السُّيّاح الأجانب: وما هو ذنب الطفل؟
فأجابوا: سيكبر ويسبِّب خوفاً لابن
الخائف. وما هو ذنب المرأة؟ قالوا
ستلد ذاكرة. وما هو ذنب الشجرة؟

---

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، "شريعة الخوف"، ص85.

قالوا: سيطلع منها طائر أخضر. وهتفوا:
الخوف، لا العدل، هو أساس الملك[1].

والصهيوني القاتل المجرم قد أحبّ تصوير نفسه ضحية، ونجح في جعلها أداة في إثبات شرعية أفعاله الهمجية، لذلك يصبح الطفل والمرأة والشجرة عوامل مخيفة تسبب الخوف للضحية القاتل، وتهدّد وجوده!

وفي قصيدة "... عندما يبتعد" من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" يظهر الآخر العدو الصهيوني مغتصباً وسالباً الأرض من أصحابها:

... في كوخنا يستريحُ العَدُوُّ من البُندقيَّة،
يترُكُها فوق كُرسيِّ جَدِّي ويأكُلُ خبزنا
مثلما يفعَلُ الضيفُ. يغفو قليلاً على
مقعد الخَيْزَرانِ، ويحنُو على فَرْوِ
قِطَّتنا. ...[2]

يحتل هذا الآخر العدو بيت الشاعر ويجلس فيه مستريحاً، ويشرب الشاي مطمئناً، ويسند بندقيته إلى كرسي الجد بدلاً من الشاعر صاحب الملكية الفعلية. أمام هذا الاغتصاب يلجأ الشاعر إلى ضمير المتكلم/ المتكلمين ليؤكد ملكيته للأشياء التي يحاول العدو استلابها (كرسي جدي، قطتنا، بئرنا، ظلنا في حقول الشعير، سرونا في الأعالي، علينا، أمثالنا، أناشيدنا، مواعيدنا، بيتنا الحجري...). وفي مقطع آخر يخاطب العدو بقوله:

سَلِّم على بيتنا يا غريبُ.

---

(1) المصدر نفسه، ص86.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "... عندما يبتعد"، ص143.

فناجينُ
قهوتنا ما تزال على حالها. هل تَشُمُّ
أصابعَنَا فوقها؟...[1]

إنّ لفظة الغريب التي يخاطب بها درويش الآخر الصهيوني تحمل في معناهـا الغريـب عن هذه المنطقة، وعن تراب هذا الوطن، فهو لا ينتمي إلى هذا المكان إنما هو غريب عنـه. إنّ المواجهة الحقيقية مع الآخر العدو المغتصب تأتي من خلال كلمة "بيتنا" التي تبين حقيقة امـتلاك المكان، فعلى الرغم من أن الساكن في هذا البيت لـيس صـاحب البيـت وإنّمـا المحتـل الـذي اغتصب المكان، فإنّ الشاعر يحاول أن يواجه المغتصب بأنّ فناجين القهـوة في هـذا البيـت مـا زالت تحتفظ برائحة أصحابها الأصليين، بل إنه يواجـه المغتـصب بـسؤاله: هـل تـشمّ رائحـة أصابعنا فوق الفناجين؟ لكن الآخر الصهيوني الذي يعرف الحقيقة تمام المعرفة يـدّعي عكـس ذلك، بل إنّه يسدُّ أنفه عن شم رائحة الآخرين أصحاب المكان الأصليين:

هذا الكلامُ الذي كان في وُدِّنا
أَن نقولَ له، كان يسمعُهُ جيّداً
جيِّداً،
ويُخبِّئُهُ في سُعالٍ سريعٍ،
ويُلقي به جانباً، ثم تلمَعُ
أزرار سترتِهِ عندما يبتعدْ...[2]

والعدو الصهيوني الذي احترف القتل لا يعرف سُبُل السلام الحقيقـي والعـادل، ولا ينهج إلاّ منهج السلام المزيّف الخدّاع، الذي يخفي خلفه كثيراً من المطـامع والخـدع، فالـسلام

---

[1] المصدر نفسه، ص433.
[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"... عندما يبتعد، ص434.

يعني عنده تدعيم قوى البطش وتهميش الشعب الفلسطيني وقمعه والنيل منه. ففي ديوان "حالة حصار" يشير درويش إلى عدم التزام العدو الصهيوني بالسلام بينه وبين الفلسطينيين. فالعدو الذي لا يريد أن يتخلى عن آلته القمعية الإرهابية قتل بذور الخير والنماء، وأردى كل الآمال والتطلعات الإنسانية الخيّرة. من هنا، تأتي رؤية درويش للسلام لتعمّق حالة الانحطاط الإنساني لدى العدو الصهيوني الذي لا يعرف معنى السلام ولا قِيَمه. فالسلام برأي درويش هو الإصغاء إلى صوت الحق والعدل، وهو ليس وليد لحظة ضعف أو استسلام أو قصور عن مواجهة الآخر، وإنّما هو نابع من عقلانية وتحضّر إنساني ووعي تام لآثار الحرب المدمرة التي تفتك بالإنسان، وتقضي على الحرث والنسل وكل مظاهر الحياة:

السلامُ نهارٌ أليفٌ، لطيفٌ، خفيفُ
الخُطَى، لا يُعَادي أَحَدْ

... ...

السلامُ هو الانصرافُ إلى عَمَلٍ في الحديقة:
ماذا سنزرَع عمَّا قليلْ؟

... ...

السلام غناءُ حياةٍ هنا، في الحياةِ،
على وَتَر السُنْبُلَةْ[1]

إنّ السلام لا يمكن أن يتحقق بعامل القوة والبطش، وإنّما هو الذي ينبع من القلوب وتصنعه العقول والأفئدة قبل أن تصنعه الحروب والمدافع:

ألسلام اعتذارُ القويِّ لمن هُوَ
أَضعفُ منه سلاحاً وأقوى مَدى

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "حالة حصار"، ص262-265.

ألسلامُ انكسارُ السيوف أَمام الجمالِ
الطبيعيِّ، حيث يَفُلُّ الحديدَ الندى[1]

إنّ ما يريد درويش الإشارة إليه هو أنّ ما يمارسه العدو من سياسات القتل والإرهاب يعد مضاداً لكل سلام بمعناه الحقيقي والجاد. ودرويش في حديثه عن السلام يتفوّق على العدو الصهيوني إنسانياً، حينما يواجه عنفه ووحشيته العسكرية بلغة مضادة حاملة للحب والخير الإنساني "حيث يفل الحديد الندى".

وفي قصيدة "لا كما يفعل السائح الأجنبي" يشير درويش إلى العدو الصهيوني الذي يمارس دوراً عدائياً لا يتوقف عند حد القتل وسفك الدماء من أجل احتلال الأرض، وإنما يمتد إلى أن يكون دوراً ثقافياً في السيطرة على المكان واحتلاله باللغة ومن ثم الادّعاء بأحقيته وملكيته، وذلك من خلال الكتابة شعراً ونثراً عن المكان بما يوهم بأنّه فعلاً صاحب المكان الأصلي. والشاعر في لقاء معه يشير إلى خطر هذا العدو بقوله: إنّ الصراع بيننا ليس عسكرياً فقط، وإننا نحن مدفوعون إلى صراع ثقافي عميق... الشاعر الفلسطيني لم يشعر يوماً بأنه محتاج إلى تقديم براهين على حقه بالمكان، وعلاقته بالأرض تلقائية وعفوية ولا تحتاج إلى أي ايدولوجيا أو تبرير. الشاعر الإسرائيلي الذي يعرف كيف تمّ مشروعه وماذا كان قبل إسرائيل، والذي يعرف أنّ هذا المكان له اسم آخر هو فلسطين، يبدو هذا الشاعر في حاجة إلى شحذ كل طاقته الإبداعية من أجل امتلاك المكان باللغة كجزء مكمل للمشروع الاستيطاني، وكأنّ المسألة عنده: من يكتب المكان في شكل أجمل يستحق المكان أكثر من الآخر"[2]. يقول في قصيدته:

مَشَيْتُ، كما يفعل السائحُ الأجنبيُّ ...

(1) المصدر نفسه، ص261.

(2) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش" أجراه عبد وازن، في كتاب محمود درويش الغريب يقع على نفسه، ص123-124.

معي كاميرا، ودليلي كتابٌ صغيرٌ
يضمُّ قصائدَ في وصف هذا المكانِ
لأكثرَ من شاعر أجنبيٍّ،
أُحسُّ بأني أنا المتكلِّمُ فيها
ولولا الفوارقُ بين القوافي لقُلْتُ:
أنا آخري
... ...
أنتِ، يا نفسُ، إحدى صفات المكان [1]

يشير درويش إلى عملية احتلال المكان باللغة التي يقوم بها العدو الصهيوني، من خلال إصداره كتباً محمّلة بقصائد لشعرائه في وصف المكان بدقة متناهية. وكلمة "أجنبي" لها دلالتها عند الشاعر، فهو لا يعني بها الأوروبي أو الغربي أو الأمريكي، وإنّما الأجنبي هنا هو اليهودي الصهيوني الذي يدخل في صراع مع الشعب الفلسطيني لاحتلال الأرض، ويمكن اعتبار كلمة "أجنبي" نسقاً يحمل في طياته إشارة عميقة إلى الحركة الصهيونية التي جاءت بالأصل من كثير من البلدان مثل روسيا، وألمانيا، وبولندا وغيرها. إنّ أثر قصائد الشعراء الإسرائيليين في وصف فلسطين يوقع الشاعر بالاضطراب، فيشعر بأنّه آخره وأنّه المتكلم في هذه القصائد، بل إنّ صدمته وخوفه من استلابه أرضه باللغة يتضح جلياً حين يحاول طمأنة نفسه وتذكيرها بأنه جزء لا يتجزأ من هذه الأرض وإحدى صفاتها.

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عما فعلت"، "لا كما يفعل السائح الأجنبي"، ص138-140.

اليهودي المسالم:

لقد عاش محمود درويش مع اليهود مدة طويلة من الزمن، جعلته قادراً على معرفة الإنسان اليهودي معرفة جيدة، فهو منذ تسلله مع أسرته عام 1949 من لبنان إلى فلسطين، حتى خروجه من فلسطين عام 1970 كان يتعامل مع اليهود، ويتصل بهم، ويصادق بعضهم. وحين عاش في حيفا، كان يسكن في شارع بعض سكانه من الفلسطينيين وبعضهم من اليهود، كما أنه كان عضواً في الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي يضم أعضاء من اليهود وآخرين من الفلسطينيين[1]. هذا الاختلاط باليهود جعل محمود درويش يؤمن بوجود نماذج إنسانية جيدة بين اليهود. لذلك نراه يحاول دائما الفصل بين رموز السلطة الصهيونية وبين الشعب اليهودي. ففي ديوان "حالة حصار" تظهر رؤية درويش في التفريق بين "اليهودية والصهيونية" بين العلاقة الإنسانية العامة، والعلاقة الاحتلالية العدائية المريرة، من خلال حوار يدور بين معتقل ومحقق، فالمعتقل -الذي يتقمّص درويش دوره لإبداء رأيه- لا يحب المحقق لكنه في الوقت نفسه لا يكرهه لذاته، وإنّما يكره الاعتقال والسلطة القمعية الصهيونية نفسها، فالعلاقة بينهما كان يمكن أن تكون بشكل مختلف لولا الاعتقال والسلطة:

لا أُحبُّكَ ، ولا أكرهُكَ
قال مُعْتَقَلٌ للمحقّقِ: قلبي مَلِيءٌ
بما لا يَعْنيك. قلبي يفيضُ برائحةِ المَرْيميّةِ،
قلبي بريءٌ، مُضِيءٌ، مَليءٌ،
ولا وَقْتَ في القلب للامتحان. بلى،
لا أُحبُّكَ. من أنتَ حتّى أُحبَّكَ؟
هل أَنت بعضُ أنايَ، وموعدُ شايٍ
وَبُحّةُ ناي، وأُغنيةٌ كي أُحبَّكَ؟

---

[1] تهاني شاكر، محمود درويش ناثراً، ص168.

لكنني أكرهُ الاعتقال ولا أكرهُكْ[1].

وفي قصيدة "...عندما يبتعد" يقول درويش بما يكشف عن قناعاته وأفكاره: "لولا المسدّس لاختلط الناي في الناي"[2]. فمن وجهة نظره أنّه لولا الآلة الصهيونية الغاشمة لاستطاع الشعبان الفلسطيني والإسرائيلي التواصل مع بعضهما البعض، ولكن هذه الآلة تقف حاجزاً دون تحقيق ذلك. ولعلّ مثل هذه القناعات عند درويش ظهرت سابقاً، فالمسدّس هنا يعيدنا إلى تلك البندقية التي كانت تقف حاجزاً بين الشاعر وحبيبته "ريتا"[3]. فعلاقة الشاعر بريتا هي رمز للعلاقة بين الشعبين الفلسطيني والإسرائيلي اللذين تقف الآلة الصهيونية بينهما.

بل إنّ هذه الآلة الصهيونية هي آلة قاتلة لأحلام الشعبين في بناء تواصل إنساني عميق بينهما، لذلك يُعدُّ درويش سيناريو كان يمكن أن يحدث لولا تدخّل الآلة الصهيونية التي ترديه قتيلاً قبل أن يحدث ذلك، يقول:

[إلى قاتل آخر:] لو تَرَكْتَ الجَنينَ
ثلاثين يوماً، إذاً لتغيَّرتِ الاحتمالاتُ:
قد ينتهي الاحتلالُ ولا يتذكَّرُ ذاك
الرضيعُ زمان الحصار،
فيكبر طفلاً مُعافى، ويصبحُ شاباً
وَيَدْرُسُ في معهدٍ واحدٍ مع إحدى بَنَاتِكَ
تاريخَ آسيا القديمَ
وقد يَقَعَان معاً في شِباك الغرام

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "حالة حصار"، ص233.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "... عندما يبتعد"، ص432.

(3) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، آخر الليل، "ريتا والبندقية"، ص200.

وقد يُنْجِبان ابنةً [وتكونُ يهوديّةً بالولادةِ]

ماذا فعلتَ إذاً؟

صارت ابنتُكَ الآن أرملةً

والحفيدةُ صارت يتيمةْ؟

فماذا فَعَلْت بِأُسْرَتِكَ الشاردةْ

وكيف أَصبتَ ثلاث حمائمَ بالطلقة الواحدةْ؟[1]

يطرح درويش هنا رؤية خاصة، تضيء المستقبل بالسلام والأمن والحياة والاستقرار، بعيداً عن القتل والصراعات والحروب. لكن هذه الرؤية الإنسانية عند درويش تُقتل بالآلة الصهيونية الغاشمة.

الشهداء:

نقصد بهذا "الآخر" الآخر الإيجابي، الذي يصلح لأن يكون مثالاً يُحتذى في قيمه وانتمائه وجهاده. "فالشهداء" هم الذين قدّموا حياتهم في سبيل الله فداءً للوطن، وواجهوا الموت طوعاً وبإرادتهم من أجل قضية نبيلة يؤمنون بها، ولا يستطيعون التنازل عنها. فالشهادة ذروة الرقي والتكامل الإنساني، قائمة على الوعي والاختيار، تكتسب قداستها من صفتها التضحوية الواعية من أجل هدف مقدس في سبيل الله. وحضور هذا الآخر "الشهيد" مترسخ في أعمال درويش منذ بداياته الشعرية بأبعاده الإنسانية والأخلاقية المتسامية. وقد شهد الخطاب الاستشهادي في شعره تحوّلاً لافتاً انتقل فيه من لغة تمجيد فعل الاستشهاد والاحتفاء بالشهداء في المرحلة الشعرية الأولى، حيث كانت الرؤية الشعرية موازية تماماً لحركة المقاومة الفدائية وتأججها؛ إلى لغة أكثر تأملاً في المرحلة الشعرية الثانية –قيد الدراسة– تتجلى في التركيز على حياة الشهداء المفقودة. ويوضح درويش هذا الأمر بقوله:

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "حالة حصار"، ص198.

"أظن أن اللغة تشابهت من كثرة الكلام عن الشهداء، ويكاد هذا الكلام الذي غدا واجباً وطنياً يصبح غير أخلاقي. بمعنى أن الواجب يقتضي أن نتكلم عن حياة من يستشهدون عن حياتهم المفقودة بالدرجة الأولى، وليس فقط لتقديس أو تمجيد عملية الاستشهاد، وإلاّ سيتحول الشهداء إلى أغراض، ويصبح الخطاب الشعري نوعاً من مساهمة الشعر في القتل"[1].

في ضوء هذا الموقف من الشهادة والشهيد يرسم درويش صورة للشهيد وهو يحثه أن ينتبه إلى حياته المفقودة:

الشهيدُ يُحذِّرني: لا تُصَدِّق زغاريدهُنَّ
وصدِّقْ أَبي حين ينظر في صورتي باكياً:
كيف بَدَّلْتَ أدوارنا، يا بُنيَّ،
وسِرْتَ أمامي؟
أَنا أَوّلاً
وأنا أولاً![2]

فالمجتمع بمجرد إعلان خبر الاستشهاد يظهر احتفاءه بفعل الشهادة، وتبدأ النسوة في "الزغردة" تعبيراً عن تقدير الشهادة. من هنا يدعو الشهيد الشاعر إلى عدم تصديق هذا الفعل، الذي يدل على مكابرة الشعب الفلسطيني الذي يكتم ألمه ليستمر بالنضال والمقاومة، وتصديق الأب المجروح من فقد ابنه، الذي يبكي متألماً من تبديل الأدوار بين موته وموت ابنه.

---

(1) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش" أجراه حسن نجمي، القدس العربية 9-10/ نيسان/ 2007، حوار على شبكة الإنترنت:
http://www.parisjerusalem.net/afnan/content/view/7620/24/lang,arabic/

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "حالة حصار" ص247.

ولعلّ هذه الرؤية عند درويش هي التي تقف أيضاً وراء مطالبة الشهيد بأن يعيد الشاعر كل الكلام إلى مصادره، وأن يتوقف عن الكلام البطولي فيخفف عن الشهداء النائمين الضجيج:

الشهيد يحاصرني كلّما عِشْتُ يوماً جديداً
ويسألني: أين كُنْتَ؟
أعد للقواميس كُلَّ الكلام الذي
كُنْتَ أَهْدَيْتَنِيهِ،
وخفّفْ عن النائمين طنينَ الصدى![1]

فالشهيد يحاصر الشاعر، إذ يرى أنه قدّم حياته من أجل وطنه، ومن ثمّ لن تساوي كلمات الشعراء قطرة واحده من دمه. إنها عملية غير متكافئة. لهذا يصبح كلام الشعراء طنيناً مزعجاً في منام الشهداء. إنّ القضية التي يريد درويش التركيز عليها هي أن الشهيد أرقى مكانة، وحياته المفقودة لا يوازيها كل ما قيل وما سيقال، وكل ما أنشد وما سينشد.

تتجلى الرؤية الدرويشية في ثيمة الشهيد في إطار توضيحي وتبريري لفعل الاستشهاد، فأهم الأسباب التي دفعت الشهيد لان يضحي بنفسه هو العجز عن تحقيق الحياة الطبيعية واليومية. فالشهيد بنظر درويش هو الإنسان المحروم من الحياة. في ضوء هذه الرؤية يتجلى الشهيد عند محمود درويش محباً للحياة على الأرض، لكنها لم تتحقق له، ففتّش عنها في مكان آخر:

الشهيد يوضّح لي: لم أفتّش وراء المدى
عن عذارى الخلود، فإني أحبُّ الحياةَ
على الأرض، بين الصنوبر والتين، لكنني

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، حالة حصار، ص245.

ما استطعت إليها سبيلاً،
ففتّشتُ عنها بآخرِ ما أملكُ:
الدمُ في جَسَدِ اللازورد".[1]

ودرويش -هنا- يطرح ثيمة الشهيد ليس بثوب الأيدولوجيات الدينية التي تقدّس الشهادة وتركّز على الثواب الآخروي للشهيد، وإنّما يطرح قضية الشهيد من خلال رؤية إنسانية حضارية تركز على معاناة الشهيد الذي لم يستطع تحقيق حقه بالحلم، والوطن، وبالحياة الطبيعية التي كان يتمناها على أرضه، يقول في قصيدته "لم يسألوا: ماذا وراء الموت". يقول:

لم يسألوا: ماذا وراء الموت؟ كانوا
يحفظون خريطة الفردوس أكثر من
كتاب الأرضِ، يُشْغِلُهُمْ سؤال آخر:
ماذا سنفعل قبل هذا الموت؟ قرب
حياتنا نحيا، ولا نحيا. لأن حياتنا
حِصَصٌ من الصحراء مختلفٌ عليها ...
... ...
... وحياتنا
هي أن نكون كما نريد. نريد أن
نحيا قليلاً، لا لشيء ... بل لِنَحْتَرِمَ
القيامةَ بعد هذا الموت. ...[2]

---

(1) المصدر نفسه، ص246.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عمّا فعلت، لم يسألوا: ماذا وراء الموت، ص63-64.

هذا الشهيد الذي لم يستطع أن يحقق حياته التي كان يتمناها على أرضه، وحثّ الشاعر أن ينتبه إلى حياته المفقودة، لا يقدّم وصيّةً إلاّ قوله: "لا تتذكّروا من بعدنا إلاّ الحياة":

... ... يتركون وصيّةً
في كلِّ مِترٍ من فِناء البيت:
((لا تتذكّروا من بعدنا
إلاّ الحياة)) ...
((يسافرون)) من الصباح السندسيّ إلى
غبارٍ في الظهيرة، حاملين نُعُوشَهُمْ ملأى
بأشياء الغياب: بطاقةٍ شخصيّةٍ، ورسالةٍ
لحبيبة مَجْهُولَةِ العُنْوانِ:
((لا تتذكّري من بعدنا
إلاّ الحياة))[1]

إنّ من أهم الطروحات التي يطرحها درويش في حديثه عن "الشهداء" هو بيان الواقع المأساوي والمتردي الذي لا يقدّر مواكب الشهداء وحياتهم المفقودة، حيث لم تخلق أعداد الشهداء الهائلة ردة فعل عند العالم لتغيير منهج الاحتلال أو ردعه. فالعالم المتمدن والمتحضّر هو مساند حقيقي لإسرائيل، وهو يغضُّ النظر عن الأعمال الهمجية التي تنتهجها إسرائيل، ويسوّغ أعمالها مما يعطيها جرأة أكثر في ممارساتها الإجرامية. أمّا الضحيّة فهي غير معروفة لديه:

الشهيدةُ بنتُ الشهيدة بنتُ الشهيد

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لا تعتذر عمّا فعلت"، "لا ينظرون وراءهم"، ص61-62.

وأخت الشهيد وأختُ الشهيدة كِنّةُ
أمٍّ الشهيد حفيدةُ جدٍّ شهيد
وجارةُ عمٍّ الشهيد [الخ... الخ]
ولا شيء يحدثُ في العالم المتمدِّنِ،
فالزمن البربريُّ انتهى،
والضحيةُ مجهولةُ الاسم، عاديّةٌ
والضحية .. مثل الحقيقة؟ .. نسبيّةٌ
[الخ ... الخ ...[1]]

يلجأ درويش إلى التعبير بصورة ساخرة عن الحالة المأساوية بسبب مواكب الشهداء التي لا تنتهي وذلك باستخدام علامة الأقواس وتضمينها عبارة "الخ.. الخ" التي تؤدي دلالة تتابع صفوف الشهداء.

أمام هذا التصور يرى درويش أنّ على الشاعر أن يحزن لأنه يكتب عن الشهادة وعن الشهيد، ولا ينبغي أن يفرح لأنه عثر على موضوع[2]. بل إنّ موقف درويش من الشهداء ومن حياتهم المفقودة متولّد عن موقف سابق رجا فيه أصدقاءه التوقف عن الموت وذلك في قصيدته "سنة أخرى .. فقط":

أصدقائي
فكّروا فيّ قليلاً
وأحبّوني قليلاً

---

(1) المصدر نفسه، "حالة حصار"، ص253.

(2) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش" أجراه حسن لجمي، القدس العربية 9-10/ نيسان/ 2007، حوار على شبكة الإنترنت:
/http://www.parisjerusalem.net/afnan/content/view/7620/24/lang,arabic

لا تموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاءً، لا تموتوا
انتظروني سنة أخرى[1].

يقول درويش في لقاء معه: "من فرط ما فقدت أصدقاء ماتوا أو استشهدوا رجوت أصدقائي أن يتوقفوا قليلاً عن الموت، لكن للأسف أنّ هذه الأمنية لم تتحقق، وهي أمنية شريفة (أن يتوقف الناس عن الموت) وليس خيانة وطنية، بل بالعكس هي دفاع عن الحياة عن الحق في الحياة، وللأسف الشديد فإنّ تطور القضية الفلسطينية يجري بطريقة نزداد معها شهداء"[2].

فصائل المقاومة المتناحرة

تعد حالة التقاتل الداخلي والتناحر بين فصائل المقاومة التي وقع القياديون الفلسطينيون في شباكها، والتي وصلت إلى حد الاحتكام للسلاح، وضعاً كانت حركات المقاومة في غنى عنه بالكامل، إذ يكفيهم ما يحيق بهم من بلايا الاحتلال والحصار وأعمال البطش والقمع التي تنتهجها إسرائيل ضد الشعب الفلسطيني، هذا إلى جانب أثر هذا التقاتل الداخلي في تعثّر المشاريع وانهيارها، سواء المتعلقة بالانتفاضة والمقاومة أو بالمفاوضات والتسوية. والمؤسف حقاً في التقاتل والتناحر أنه جاء من قِبل جماعات وكوادر المقاومة نفسها من خلال صراعها على السلطة، هذه السلطة التي ما زالت تستمد سلطتها من الاحتلال ذاته، الذي ما زال يسيطر على حياة الفلسطينيين وأراضيهم ومصيرهم. والواقع أنّ هذا التقاتل الداخلي مدمّر للحركة الوطنية الفلسطينية، ويعوق تطورها ويستنزف إمكاناتها، ويُبدّد إنجازاتها[3]. لكن، ينبغي أن نشير إلى أنّ الاقتتال الداخلي كان منحصراً بين فصائل

---

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، "حصار لمدائح البحر" "سنة أخرى ... فقط"، ص496-497.

[2] محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، اجراه حسن نجمي، القدس العربية 9-10/ نيسان/ 2007، حوار على شبكة الإنترنت: http://www.parisjerusalem.net/afnan/content/view/7620/24/lang,arabic

[3] ماجد الكيالي، "الفلسطينيون في دوامة العنف الداخلي"، مجلة المستقبل - الخميس 11 كانون الثاني 2007 - العدد 2498 - راي و فكر - صفحة 19، مقالة على شبكة الانترنت: http://www.almustaqbal.com/stories.aspx?StoryID=213218

المقاومة المسلحة، وكان ذا غايات وأهداف سلطوية ضيقة، أمّا الشعب الفلسطيني فكان ومازال متوحداً إزاء أهدافه الوطنية، رغم نزاعات فصائله.

من هنا، وفي ضوء هذا الوضع يمكن اعتبار الآخر السياسي "فصائل المقاومة المتناحرة" آخر يمكن مخالفته وانتقاده، حيث يختط لنفسه منهجاً وطريقة سياسية معينة يمكن الاختلاف معها في وجهات النظر، وفي المرجعيات، والأساليب أيضاً، ويمكن توجيه اللوم والتأنيب له. "فالآخر" هنا أصبح آخر قد لا يشبه شعبه، ولا يعبّر –بالضرورة– عنه، وإنّما قد ينفصل عنه ويختلف معه.

ومحمود درويش يرصد صورة الآخر السياسي الذي أخذ التقاتل والتناحر يدبّ بين فصائله، وينتقد منهجه وسياسته في قصيدتيه "أنت، منذ الآن، غيرك" و"كفن وبندقية". والقصيدتان تمثلان صرخةً عالية وجريئة من الشاعر أمام تصارع وتناحر الأخوة، إلى جانب أنهما رسالتا انتقاد وتأنيب لهذا الآخر السياسي، علّه يتنبّه إلى أمره ويستفيق من غفلته، يقول:

هل كان علينا أَن نسقط من عُلُوّ شاهق،
ونرى دمنا على أَيدينا ... لندرك أَننا لسنا
ملائكةً كما كنا نظن؟
وهل كان علينا أن نكشف عن عوراتنا
أمام الملأ، كي لا تبقى حقيقتنا عذراء؟[1]

تظهر قسوة خطاب محمود درويش حينما ينتقد حالة التناحر بين صفوف حركات المقاومة التي تبدو وكأنّها تسقط بطولة الشعب الفلسطيني كله طيلة السنوات الماضية. لهذا يعمد درويش في خطابه إلى ضمير المتكلمين ولا يعمد إلى ضمير المخاطب، حيث إنّ أثر هذا

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، أنت، منذ الآن، غيرك، ص269.

التقاتل والتناحر بين فصائل الآخر السياسي لا يقف عند حدود هذه الفصائل، وإنّما يمتد أثره إلى الذات الوطنية الفلسطينية بأكملها.

من هنا يحذّر درويش فصائل المقاومة المتناحرة، من أنّهم قد يجدون أنفسهم يوماً بعد يوم أكثر بعداً عن حركتهم الوطنية وأهدافهم التحريرية، إن أصبح لكل فئة تنظيم خاص يعادي الآخر، فهذا مطلب إسرائيل وغايتها. فالآخر السياسي يوشك أن يتحوّل من فصائل مقاومة إلى عُصابات ومليشيات داخلية:

لولا أن محمداً هو خاتم الأنبياء، لصار
لكل عُصابة نبيّ، ولكل صحابي ميلشيا!
أَعجبنا حزيران في ذكراه الأربعين: إن لم
نجدْ ما يهزمنا ثانية هزمنا أنفسنا
بأيدينا... لئلا ننسى![1]

ومن منظور صراع الحركات السياسية الداخلية واقتتالها مع بعضها البعض، ونسيانها عدوّها المشترك، يقدّم درويش قراءة جديدة للماضي والحاضر والمستقبل:

أَيّها الماضي! لا تغيِّرنا كلما ابتعدنا عنك!
أيها المستقبل! لا تسألنا: مَنْ أنتم؟
وماذا تريدون مني؟ فنحن أيضاً لا نعرف.
أيها الحاضر! تحملنا قليلاً. فلسنا سوى
عابري سبيل ثقلاء الظل![2]

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، أنت، منذ الآن، غيركَ، ص271.
(2) المصدر نفسه، ص270.

هذه الرؤية للمراحل الزمنية رؤية تنطلق في مرجعيتها من واقع أليم، أصبحت فيه الذات الجماعية من جرّاء التناحر الداخلي بين فصائل المقاومة "مجرد عابري سبيل ثقلاء الظل"، في حاضر تنسى فيه المقاومة تاريخها النضالي الماضي، وتتغافل فيه عن هدفها التحريري المستقبلي.

فالآخر الذي يقدّمه درويش هنا يتنكر لإخوته ويقسو عليهم، ويجامل أعداءه ويودّهم:

أن نكون ودودين مع من يكرهوننا، وقساةً
مع من يحبوننا – تلك هي دونية المتعالي،
وغطرسةُ الوضيع![1]

وفي نقده لنهج التقاتل والتناحر التي أخذت فصائل المقاومة تنتهجه، يعدّل درويش في المقولة العربية الشعبية التي تكرّس حقوق الانتماء والتضامن بين الأخوة: "أنا وأخي على ابن عمّي وأنا وابن عمّي على الغريب" بما ينسجم مع الحالة المأساوية التي وصل إليها الآخر السياسي/ فصائل المقاومة، بحيث يصبح الغريب متقدماً على ابن العم، وابن العم على الأخ، يقول:

((أنا والغريب على ابن عمّي. وأنا وابنُ
عمي على أخي. وأنا وشيخي عليّ.)) هذا
هو الدرس الأول في التربية الوطنية الجديدة،
في أقبية الظلام[2].

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، أنت، منذ الآن، غيرك، ص270.
(2) المصدر نفسه، ص273.

وكذلك يعدّل درويش في القول العربي "رب أخ لك لم تلده أمك"، إلى شكل مأساوي يعكس حالة العداء الداخلي بين صفوف حركات المقاومة بقوله: "رب عدو لك ولدته أمك":

مَنْ يدخُلُ الجنة أولاً؟ من مات برصاص
العدو، أم من مات برصاص الأخ؟ بعض
الفقهاء يقول: ((رُبَّ عَدوّ لَكَ ولدته
أمُّك))![1]

يلجأ درويش في إعلان استنكاره واستهجانه إلى السخرية، وهي سمة من سمات أسلوبه الشعري، وذلك في سؤاله السابق عمّن يدخل الجنة أولاً؟ من مات برصاص العدو، أم من مات برصاص الأخ. إنّها تساؤلات ساخرة بفعل الواقع الأليم. وكما نلاحظ أنّ الشاعر يعمد إلى الوضوح التام في عبارته وتراكيبه، ويلجأ في أسلوبه إلى الجمل الإنشائية الاستفهامية والتعجبية للتعبير عن استنكاره، فضلاً عن استخدامه أسلوب السخرية والتهكم والمفارقة إلى حد كبير.

هذا الرفض لمنهج الآخر السياسي يجعل درويش يرسم صورة للآخر السياسي/ فصائل المقاومة المتناحرة، وقد تحوّل من مقاوم إلى انتهازي يسير وراء مصلحته الذاتية، مستعد لأن يقتل أمّه مقابل تحقيق مآربه:

تقنّع وتشجّع وقتل أمّه ... لأنّها هي ما
تيسّر له من الطرائد ... ...[2]

بل إنّ الآخر الذي يقتل أخاه ويترك عدوّه الأصلي لم يعد ثائراً مقاوماً عند محمود درويش، بل أصبح من رواد النوادي الليلية:

---

(1) المصدر نفسه، ص274.

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، أنت، منذ الآن، غيرك، ص271.

لافتة كبيرة على باب نادٍ ليليٍّ: نرحِّبُ
بالفلسطينيين العائدين من المعركة. الدخول مجاناً.
وخمرتنا لا تُسْكِرُ![1]

والآخر هنا يتجرّأ –للأسف– أن يذكر اسم الله وهو يقتل ضحيته/ أخاه!

هل يعرف من يهتف على جثة ضحيّته
أخيه: ((اللّه أكبر)) أنّه كافر إذ يرى
اللّه على صورته هو: أصغر من كائن
بشريّ سويٍّ التكوين[2].

ويعمّق درويش سخريته حين يعرض لحيرة الفقهاء الذين لا يستطيعون التفريق بين شهداء الحرية والضحايا المتناحرة:

حار الفقهاء أمام النائمين في قبور متجاورة:
هل هم شهداء حرية؟ أم ضحايا متناحرة في
عبث المسرحية؟ حار الفقهاء واتفقوا على
أمر واحد هو: أن اللّه أعلم[3].

ولا يُخفى أن سياسات إسرائيل وممارساتها القمعية والقهرية مسؤولة عن انتهاج القياديين الفلسطينيين للعنف، كما لا يمكن استبعاد سياساتها الهادفة إلى تأجيج حالة

---

(1) المصدر نفسه، ص273.

(2) المصدر نفسه، ص272.

(3) محمود درويش، أثر الفراشة، أنت، منذ الآن، غيرك، ص274-275.

الاحتقان والاقتتال بينهم[1]. وهذا ما كان يتوجب على الآخر السياسي/ فصائل المقاومة المتناحرة أن يتنبّه له قبل وقوعه في دوامة العنف والتقاتل. ولعلّ هذا الأمر هو ما يُفسّر رؤية درويش في قوله:

القاتل قتيل أيضاً![2]

إنّ ما يريد درويش قوله هو أنّ القاتل هنا هو ضحية مثله مثل القتيل، ضحية سياسات كبرى تهدف لأن تجعله يقع في شرك الاقتتال الداخلي مع أخوانه، لينشغل عن قضيته الكبرى.

وتظهر هذه الرؤية عند درويش في قصيدته "بندقية وكفن" حيث يسرد ما يشبه الحكاية، تبين عمق المأساة، من خلال قصة رجل الأمن المقنّع الذي يملك سلاحاً ويطلق النار، لكنه لا يملك مهمة واضحة وهدفاً واضحاً، بل إنّ رجل الأمن في حقيقة الأمر عاطل عن العمل لأن عمله الحربي لا يكون بين إخوته وأبناء شعبه، وإنّما هناك في الجهة الأخرى أمام العدو الصهيوني:

((لن يهزمني أَحد. ولن أَنتصر على أَحد))
قال رَجُلُ الأمن المُقَنَّعُ المُكَلَّفُ مهمَّة غامضة.
أطلق النار على الهواء، وقال: على الرصاصة
وحدها أن تعرف مَنْ هو عدوِّي. ردَّ عليه
الهواء برصاصة مماثلة. لم يكترث المارة العاطلون
عن العمل بما يدور في بال رجل الأمن المقنع

---

[1] ماجد الكيالي، "الفلسطينيون في دوامة العنف الداخلي"، مجلة المستقبل - الخميس 11 كانون الثاني 2007 - العدد 2498 - رأي و فكر - صفحة 19، مقالة على شبكة الانترنت:
http://www.almustaqbal.com/stories.aspx?StoryID=213218

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، "أنت، منذ الآن، غيرك"، ص274.

العاطل مثلهم من العمل، ...[1]

يصوّر درويش حالة الضياع عند رجل الأمن المقنّع، فهذا الرجل متحمّس يبحث عن حربه الخاصة، لكن طريق العدو أمامه مغلقة، لذلك يفرّغ شحنته بين أهله وشعبه. ولعلّ درويش يريد أنْ يشير هنا إلى أنّ رجل الأمن هذا هو ضحيّة لغايات سياسية كبرى تدرك تماماً أنّ لدى هذا الرجل حماسة مكبوتة إلى القتال، لذلك سيندفع بسهولة إلى حربة المتخيلة، وسيصيب عدوّه المتخيّل/ اخاه من رجال فصائل المقاومة الآخرين المقنّعين أيضاً!

... لكنه يبحث عن حربه
الخاصة منذ لم يجد سلاماً يدافع عنه. ...
... أطلق
رصاصة على السماء لعلَّ عنقوداً من عنب
الجنّة يسّاقط عليه. ردّت عليه رصاصة
مماثلة، فأجّجت حماسته المكبوتة إلى القتال.
فاندفع إلى حرب متخيَّلة، وقال عثرت أخيراً
على عمل . إنها الحرب. وأطلق النار على
رجل أمن مُقَنّع آخر، فأصاب عدوَّهُ المُتخَيَّل،
وأُصيب بجرح طفيف في ساقه. وحين عاد
إلى بيته في المخيّم متكئاً على بندقيته، وجد
البيت مزدحماً بالمعزِّين، فابتسم لأنه ظنَّ
أنهم ظنّوا أنه شهيد، وقال: لم أَمت!
وعندما أخبروه أنه هو قاتل أخيه، نظر

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، بندقية وكفن، ص91.

إلى بندقيته باحتقار، وقال: سأبيعها لأشتري
بثمنها كفناً يليق بأخي![1]

إنّ ما يريد درويش التأكيد عليه أنّ هذا الرجل الذي أصاب أخاه هو في الحقيقة ضحيّة مثل الذي قُتِلَ تماماً، فقد استُغِلَ من قبل سياسات كبرى أدت به إلى هذا العمل، لذلك عندما عاد إلى ضميره، واستفاق من غفلته تبرّأ من بندقيته، ونظر إلى فعله باحتقار. وكما نلاحظ فالقصيدة عبارة عن عالم حكائي متكامل، تضمنت مجموعة أساسية من مفردات الحكاية، الشخوص، والمكان، والأحداث، والنهاية، والمغزى.

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "بندقية وكفن"، ص92.

المبحث الثالث

الأنا والآخر عاطفياً: المرأة وعالم الحب

طالما اقترن موضوع الحب عند محمود درويش في مرحلته الشعرية الأولى بقضيته الوطنية وتجربته النضالية، فالحب عنده ليس موضوعاً مستقلاً، ولكنه حب ينبع من عمق المأساة الفلسطينية ومن قلب القضية الوطنية التي التحم بها أشد التحام. وقد عمد درويش منذ بداياته إلى المزج في خطابه الشعري بين الوطن والحبيبة، إلى أن جعل منهما شيئا واحداً. "وكثيراً ما يتحدث عن الحبيبة ثم يقوده الحديث إلى فلسطين وجرحها وأحلامها أيضاً. ولقد وصل محمود درويش في تعبيره الفني عن تجربته العاطفية إلى درجة عالية من الإحساس العميق بأن كل لحظة حب يحس بها نحو فتاته هي في نفس الوقت لحظة عاطفة من أجل الأرض المجروحة. لأن الحبيبة دائما تذكره بالوطن .. بل إنّ الحبيبة هي الوطن في نفس الوقت"[1]. وكثيراً ما كان يختلط الأمر على المتلقي أثناء تعامله مع شعر درويش، بحيث لا يستطيع أن يفرق بين المحبوبة وبين الوطن في شعره، فالحديث في الظاهر يتجه نحو المرأة أو الحبيبة، ولكن ما إن تتعمق الدلالة أكثر حتى يتكشف المعنى الباطني والرمزي القائم على أساس "حب الوطن"، وتصبح المحبوبة رمزاً للوطن فلسطين:

أموت — أحبك

إن ثلاثة أشياء لا تنتهي:

أنت والحب والموت

قبّلتُ خنجركِ الحلوَ

ثم احتميت بكفّيك

أن تقتليني

---

(1) رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، 1971، ص 197.

وأن توقفيني عن الموت
هذا هو الحب
وحين أحبُّك
أشعر أني أموت
فكوني امرأةْ
وكوني مدينةْ! [1]

ونستطيع أن نقول إنّ هذه الثنائية المتلازمة بين الحبيبة والوطن غدت سمة أساسية في شعر محمود درويش في مرحلته الشعرية الأولى، حيث وجد في خطاب المرأة إطاراً فنياً للتعبير عن تجربته النضالية، ووسيلة لتفريغ العاطفة المتأججة في داخله تجاه وطنه وقضيته:

عيونك شوكة في القلب
توجعني ... وأعبدها
وأحميها من الريح
وأغمدها وراء الليل والأوجاع ... أغمدها
فيشعل جُرحها ضوءَ المصابيح
ويجعل حاضري غدُها [2]

وانطلاقاً من هذا التوجه، فإنّ محمود درويش في مرحلته الشعرية الأولى لم يتحدث عن المرأة من حيث كينونتها الأنثوية الحقيقية بعيداً عن الرمز الوطني لها. حتى في حديثه عن فتاته الحقيقية "ريتا" الفتاة اليهودية التي أحبها، فقد اتّخذ من حبّها رمزاً للعلاقة الإنسانية المنشودة على هذه الأرض بعيداً عن العصبية والعدائية والعرقية، واستغل ذلك في التعبير

(1) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، "محاولة رقم (7)"، "بين حلمي وبين اسمي كان موتي بطيئاً"، ص150.
(2) محمود درويش،الأعمال الأولى، ج1، "عاشق من فلسطين"، "عاشق من فلسطين"، ص87.

عن قسوة الاحتلال وظلمه، وأن الاحتلال هو رمز لتحطيم العلاقات الإنسانية الطيبة. ويذكر عبده وازن أنّ هذه المقابلة بين الأرض والحبيبة ظلت طوال سنوات مدخلاً شبه متاح للدخول إلى عوالم محمود درويش المتعددة، وأصبح الكلام عن هذه الثنائية في شعره أشبه بالمقارنة الجاهزة والسهلة، غير أن قصائد درويش الأخيرة راحت تعمّق هذه العلاقة بين الأرض والحبيبة، لتحرر الثنائية من مبدأ التقابل صاهرة الأرض والحبيبة في صورة واحدة بل في كينونة واحدة[1].

فمحمود درويش في أعماله الشعرية في المرحلة الثانية –قيد الدراسة– استطاع أن يتجاوز ثنائية المرأة/ الأرض واستطاع أن ينظر إلى المرأة الأنثى بعيداً عن الرمز، وهذا ما يشير إليه بقوله: "هناك خطر من استمرار التمسك بالترميز – المرأة كائن بشري وليست وسيلة للتعبير عن أشياء أخرى. الوردة كائن جمالي من دون أن يرمز إلى جرح أو دم ... إذن المرأة تحمل معاني أخرى غير الأرض ... جميل أن تكون المرأة وعاء للوجود كله، ولكن يجب أن يكون لها شخصيتها كامرأة"[2]. من هنا، تتخلص قصائد الحب في دواوين درويش الأخيرة من الترميز الذي طالما أرهقها، وتصبح القصيدة قصيدة حب خالصة، حب واقعي مشحون بالأحاسيس والانفعالات الحقيقية. ودرويش في هذا لم يتخلّ عن قضيته ولم يتخلّ عن حبه العميق والأبدي لوطنه فلسطين، ولكن طريقة التعبير عن هذا الحب هي التي اختلفت. ولعلّ الشاعر حريص جداً على إيضاح هذا التحول في خروجه من ثنائية المرأة/الوطن في قوله: "إن شعر الحب يمثل البعد الذاتي من أبعاد المقاومة الثقافية، فأن نكون قادرين على الكتابة عن الحب والوجود والموت، فهذا يعمق من قيمتنا الوطنية وهويتنا"[3]. ولعلّ من أهم أشكال التحرر والانتصار على الاحتلال هو أن يكتب الشاعر الفلسطيني في موضوعات يستطيع أن يحقق فيها حريته الفردية وكيانه ومنهجه الذاتي، لذلك تغدو الكتابة عن الحب بمعناه الأعمق شكلاً من أشكال المقاومة الجمالية. ففي موضوع الحب يجد الشاعر حيّزاً للتعبير عن فرح

---

(1) عبده وزان، محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 34.

(2) محمود درويش، "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه عبده وازن، في كتاب محمود درويش الغريب يقع على نفسه، ص150.

(3) المرجع نفسه، ص151.

بالحياة، بالعلاقة الإنسانية، بمشاركة الآخر في حياته وتطلعاته وأحلامه. والمتأمل في دواوين درويش في هذه الفترة يستطيع أن يلاحظ حضور المرأة الحقيقية، وأن يشعر بسهولة بالآخر المرأة المشتهى دون أن تكون رمزاً للأرض ولا للوطن.

تظهر المرأة في قصيدة "لا أقل ولا أكثر" من ديوان "سرير الغريبة" بصفاتها الأنثوية بعيداً عن الرمز والوطن، وبصوتها الاعتراضي الذي يتلبسه درويش، رافضةً أن تكون رمزاً أو شمساً، وإنّما تطالب بالنظر إليها من حيث حقيقتها الأنثوية المحسوسة:

أَنا امرأةٌ، لا أَقلَّ ولا أكثرَ

أَعيشُ حياتي كما هِيَ

خَيْطاً فخَيْطاً

وأَغْزِلُ صُوفي لألبَسَهُ، لا

لأُكملَ قصَّةَ "هُوميرَ" أو شمسَهُ

... ...

لا ، لستُ شمساً ولا قمراً

أَنا امرأةٌ، لا أقلَّ ولا أكثرَ

... ...

فيُعجِبُني أن أُحَبَّ كما أنا

لا صُورةً

مُلَوّنَةً في الجريدة، أو فكرةً

مُلَحَّنَةً في القصيدة بين الأيائلِ ...

... ...

أنا مَن أَنا ، مثلما

أَنت مَنْ أنت: تسكُنُ فيَّ

وأسكُنُ فيك إليك ولَكْ

... ...

لكنني لَسْتُ أرضاً

ولا سَفَراً

أَنا امرأةٌ، لا أَقلَّ ولا أكثرَ[1]

وفي مقطع آخر من القصيدة يعمق درويش هذا الاتجاه، فيستدعي شخصية "ليلى" محبوبة قيس بن الملوح وهي تصرخ مطالبة بتحريرها من سجن الرموز والدلالات، والالتفات إليها بحقيقتها الأنثوية حيث يُنظر إليها كإنسانة لها عالمها وكيانها:

أَسْمَعُ صرخة ليلى البعيدة

من غرفة النوم: لا تتركني

سجينةَ قافيةٍ في ليالي القبائلِ

لا تتركني لهم خبراً . . .

أنا امرأةٌ، لا أقلَّ ولا أكثرَ ...[2]

وهذه المرأة الحقيقية تثبت أنوثتها بخصوبتها وحنينها إلى الزواج، وبالألم الناتج عن دورتها الشهرية:

تُطَيِّرني زهرَةُ اللوز،

في شهر آذار، من شرفتي

حنيناً إلى ما يقول البعيدُ:

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة" لا أقل ولا أكثر" ص599.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة" لا أقل ولا أكثر" ص599.

((المسيني لأوردَ خيليَ ماء الينابيع))

... ...

وتُتعِبُني

دَوْرَةُ القَمَر الأنثويّ

فتمرضُ جيتارتي

وَتَراً

وَتَراً

أنا امرأةٌ،

لا أَقلّ

ولا أكثرَا[1]

ودرويش الذي أغفل الآخر المرأة بحقيقتها الأنثوية في مرحلته الشعرية الأولى، ولم يلتفت إليها ولا إلى عالم العشق السحري، يَعِدُ في مرحلته الشعرية الثانية، بعدما وجد طريق الشعر الخالص للرؤيا الذي أوصله إلى امرأته وإلى عالم الحب الجميل، بأنّه لن يضيّعهما مرّة أخرى، ولن يتحوّل عن منهجه ورؤيته الجديدة في التعامل مع المرأة، يقول:

سيغنّي لك الغجري، كما لم يغنِّ:

أقول لها

لن أبدِّل أوتار جيتارتي

لن أبدّلها

... ...

لن أقول لها

---

(1) المصدر نفسه، ص597-600.

غير ما تشتهي أن أقول لها[1]

تشير ظبية خميس في مقالة لها إلى قضية مهمة، إذ تقول: "قد يفعل الآخرون أمام قصائد الحب عند درويش في أعماله الأخيرة ما قد فعلوا في الماضي، سيجعلون من أنثاه وطن الجغرافيا، وقضايا الشعوب، وكأنه لا يمكن للمخيّلة السائدة أن تقبل فكرة تحوّل شاعر القضية إلى شاعر يبحث في شؤونه هو، هواجسه، مفقوداته الشخصية، وأطياف كوابيسه ووحشته كرجل وإنسان"[2]. من هنا، فإنّ منهج الباحثة الحالية في التعامل مع المرأة وعالم الحب سيكون بما ينسجم تماماً مع رؤية درويش الجديدة بالنظر إلى المرأة من حيث حقيقتها الأنثوية، ولن تحمّلها أبعاداً رمزية ووطنية.

إذا كان الله -عزّ وجل- خلق حواء من ضلع آدم ليسكُنَ إليها، وتكون له البلسم الشافي لجرحه وآلامه، فإنّ وصول الشاعر إلى الآخر المرأة أسعفه في التعبير عن عوالم الوحدة، والغربة، والحسرة الموجودة في صوت الشاعر الذاتي. فخطابه مع امرأته التي وجدها أخيراً يعبّر عن معاني النفي والاغتراب ومشاعر الإحباط والانكسار التي يشعر بها. من هنا يظهر الحب في إحدى حالاته معادلاً موضوعياً طبيعياً لذات الشاعر نفسه، ومرآة عاكسة لاستلابه واغترابه ووحدته. ففي قصيدة "خذي فرسي واذبحيها" تعكس المرأة شعور درويش بالنهاية والانكسار والانهزام أمام هذا الواقع المتردي:

أنتِ، لا هَوَسي بالفتوحات، عُرْسي
تَرَكْتُ لنفسي وأقرانها من شياطين نفسِكِ
حُرِيَّةَ الامتثال لما تطلبين،
خُذي فَرَسي

---

(1) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" ص82.

(2) ظبية خميس، "قراءة نقدية في ديوان سرير الغريبة"، مجلة العربي، آداب، العدد (493)، ديسمبر، 1999، موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/arabi/Data/1999/12/1/Art_34873.XML

واذبحيها،
لأمشي مثل المُحَارِبِ بَعْدَ الهزيمةِ
من غَيْرِ حُلم وحسٍّ ...
... ...
خذي نَفَسِي أَخْذَ جيتارةٍ تستجيبُ
لما تطلبين من الريح. أندلسي كلُّها
في يديك، فلا تَدَّعي وَتَراً واحداً
للدفاع عن النفس في أَرْض أندَلُسِي
سوف أُدرك، في زمن آخر،
سوف أدرك أني انتصرتُ بيأسي[1]

إنّ الشاعر يربط بين المرأة وذاته المنكسرة بحيث تغدو المرأة عند درويش منقذاً نفسياً ووجدانياً وشعرياً. ففي متتالية الخيبات لا فارس ولا سيف ولا منقذ سوى البحث عن حضن الأنوثة. وليس غريباً إذن -كما يقول عبده وازن- أن يتخلى الشاعر العاشق عن فرسه كفارس عربي استسلم إلى سطوة العشق. فالبطولات القديمة انتهت والفتوحات الغابرة آلت إلى هزائم كثيرة. ولم يبقَ أمام الفارس العاشق إلاّ الحب بعدما فقد رجاءه وآماله[2]. والشاعر الذي انتصر "بيأسه" أدرك أنّه انتصر للشعر ولنفسه وللحبيبة وللحياة معاً.

من هنا نستطيع أن نقول إنّ التجاء درويش إلى المرأة وعالم الحب يمثّل نوعاً من الخلاص من مأزق الحاضر، إذ إنّ الشعور بالغربة والإحباط والفقد دفع الشاعر إلى البحث عن انتصار ما، عن اتحاد ما، عن عالم صغير حميمي يفارق به إحباطات الواقع. ولذلك كانت نصوص درويش مع الآخر المرأة تكشف عن وحشته الداخلية، حزنه، انكساره، غربته

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة" "خذي فرسي واذبحيها"، ص582-583.
(2) عبده وازن، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، ص39.

الوجودية. ففي قصيدة "وقوع الغريب على نفسه في الغريب" يقف درويش في خضم غربته الروحية وعذاباتها باحثاً عن اتحادٍ مع الغريبة التي تنسيه عذاب غربته ووحشته ومنفاه:

واحدٌ نحن في اثنين/
ينقصُنا أن نرى كيف كنا هنا، يا
غريبةُ، ظلّين ينفتحان وينغلقانِ على ما
تشكّل من شكلنا. جَسَداً يختفي ثم يظهَرُ
في جَسَدٍ يختفي في التباس الثنائية
الأبدية. ينقصُنا أن نعودَ إلى اثنين
كي نتعانق أكثر. لا اسم لنا يا غريبة
عند وقوع الغريب على نفسه في الغريب! [1]

والحب عند درويش يعني الاتحاد في الحبيبة اتحاداً تاماً في كينونة واحدة، لكن هذا الاتحاد في الحبيبة يتم أيضاً عبر الانفصال عنها. لذلك يقول درويش في المقطع السابق "ينقصنا أن نعود اثنين كي نتعانق أكثر"، فالانفصال هنا هو مثيل الاتحاد ودافع للحب كذلك.

يدخل محمود درويش في موضوع اتحاد الأنا بالآخر المرأة وسعيهما معا نحو كينونة واحدة، والغوص عميقاً في عالم الحب، ذلك العالم الذي يوحد بين الأنا والآخر إلى حد التفاني. لذلك فقصائد الحب التي يكتبها درويش يكتبها بحثاً عن المعنى الأعمق للعشق، وغوصاً في عالم الحب وأسراره، كحالة وجدانية ووجودية. فلم تعد قصيدة الحب تقف عند حدود العلاقة بين الشاعر والحبيبة، بل أصبح الحب سراً من الأسرار التي لا تختلف عن الشعر نفسه. لذلك يحاول درويش أن يصل إلى أعماق هذه العلاقة مع "الآخر المشتهى"، الآخر الإيروسي، أراد أن يفهم تلك العلاقة بأبعادها الروحية والتاريخية والنفسية والجسدية

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة"، "وقوع الغريب على نفسه في الغريب"، ص 572-573.

والعاطفية، وأن يلخص عالم الحب الذي يجمع المرأة والرجل تلخيصاً كونياً. يقول في اليوم السابع من قصيدته أيام الحب السبعة "زواج الحمام":

أُصغِي إلى جَسَدي: للنَّحْلِ آلِهَةٌ
وللصهيل رَبَاباتٌ بلا عَدَدِ
أنا السحابُ، وأنتِ، الأرضُ، يُسنِدُها
على السياج أنينُ الرَّغْبَة الأبدي
أُصغى إلى جَسَدي: للموت فاكِهَةٌ
وللحياةِ حياةٌ لا تُجدِّدُها
إلا على جَسَدٍ ... يصغي إلى جَسَدٍ[1]

فالحب عالم متجدد خصب متنام، إنّه سر من أسرار حركة الحياة الكونية التي احتضنتنا، والتي لا تتجدّد إلاّ في "الاتحاد" في جسد يصغي إلى جسد. في قصيدة "ربما لأن الشتاء آخر" يظهر الحب الذي ينبثق من الجسد لينتهي في ما وراء الطبيعة:

أَضُمُّكِ، حتى أَعود إلى عَدَمي
زائراً زائلاً. لا حياةَ ولا
موتَ في ما أُحِسُّ بِهِ
طائراً عابراً ما وراء الطبيعةِ
حين أَضُمُّكِ .../ [2]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً" أيام الحب السبعة، ص 412.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة" ربما، لأن الشتاء تأخر، ص638.

من هنا، يتجه درويش إلى تقديم فلسفته في الحب، حيث لا ينفصل مفهوم الحب عنده عن الإيروسية، ذلك النداء الفطري الإنساني، ففي قصيدة "طائران غريبان في ريشنا" يحاول أن يكشف لنا حالة سكون المرأة إلى الرجل أو الرجل إلى المرأة في حالة شعرية فريدة ومتجددة، تثير التفكير في قدرة الرجل على مقاربة المرأة دون الخشية من الإحساس بالذنب أو الخطيئة[1]:

سمائي رماديَّةٌ. حُكَّ ظهري. وفُكَّ
على مَهَلٍ، يا غريبُ، جدائلَ شعري. وقُلْ
لِيَ فِي مَ تفكِّرُ. قل لِيَ ما مرَّ
فِي بال يُوسُفَ. قل لي بعضَ الكلام
البسيط ... الكلام الذي تشتهي امرأةٌ
أن يُقَال لها دائماً. لا أُريدُ العبارةَ
كاملةً. أكتفي بالإشارة تنثُرُني فِي مَهَبِّ
الفراشات بين الينابيع والشمس. ...
...وأبسُطْ
عليَّ جناحاً من الأزرق اللانهائيِّ ...[2]

في هذا المقطع تستدعي مخيلة درويش قصة سيدنا يوسف مع امرأة العزيز، لتعيد بناء ذلك النص ضمن رؤية جديدة قائمة على الاعتراف بإنسانية سيّدنا يوسف عليه السلام وأنّه كغيره من البشر لديه الرغبة الفطرية للحب وفي مقاربة المرأة حيث يثيره الإغراء ويدفعه -وإن لم يُقدم- على التفكير بالإقدام. ولعلّ هذا واضح فيما يبطنه السؤال الأخير (قل لي ما مرّ في

[1] أكرم الدويري، مخيلة محمود درويش الشعرية، ص124.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة"، "طائران غريبان في ريشنا"، ص611-612.

بال يوسف) التابع للسؤال الأول، سؤال الحبيبة للغريب في هذه اللحظة المشتهاة (قل لي في مَ تفكّر)[1]. فالحب حالة فطرية إنسانية لا يمكن تحقيقه بعيداً عن الاتحاد.

ويعمّق درويش هذا التوجه أكثر في قصيدته "أنا وجميل بثينة"، حين يستدعي درويش شخصية "جميل بثينة" ويتحاور معه بشؤون الحب، يؤكد فيها الحب جميل بقاء صورة محبوبته في قلبه كما هي دون أن تتغير، "فلا زمان لها"، فالحب هو "الموت المنتقى". وهنا يسأل درويش جميل بثينة بما يكشف عن فلسفته في الحب، حيث إنّ درويش "لا يكفّ عن إصراره على تغيير علاقة جميل ببثينة لتبدو كأنها علاقة جديدة في العشق تمارس طبيعتها الإنسانية، وتنأى عن كل الروايات التي قيلت في عفّة لقائهما"[2]، حيث يؤكد موضوع الحب هنا حالته الفطرية التي لا يمكن التخلي عنها أمام روايات ما يسمّى بالحب العذري:

هل هَمَمْتَ بها، يا جميل، على عكس
ما قال عنك الرُّواةُ، وهَمَّت بِكَ؟
تزوَّجتُها وهَزَزْنا السماءَ فسالَتْ
حليباً على خُبْزِنا. كلّما جئتُها فَتَّحَتْ
جَسَدي زهرةً زهرةً، وأراق غدي
خمرَهُ قطرةً قطرةً في أَباريقها [3]

بل إن درويش يطلب من جميل بثينة أن يشرح له ماهية الحب، يقول:

هل تشرَحُ الحُبَّ لي، يا جميلُ،
لأحفَظَهُ فكرةً فكرةً؟

---

[1] أكرم الدويري، مخيلة محمود درويش الشعرية، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص280.

[3] محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة"، أنا وجميل بثينة"، ص655-656.

أعرَفُ الناس بالحُبِّ أكثرُهُمْ حَيْرَةً،
فاحترِقْ، لا لتعرف نفسك، ولكن
لتُشْعِلَ لَيْلَ بُثَيْنَةَ ...[1]

إنّ أمر الحب يبقى غريباً محيّراً لا يمكن شرحه، وما على المحبّ إلاّ أن يتفانى في عشقه ويحترق من أجل من يحب.

من هنا تتجلى رؤية درويش في تأكيد دور العلاقة الجسدية بين العاشقين، وإثبات الوفاء الجسدي وإبرازه إلى جانب الوفاء الروحي ليكتمل العشق بذلك[2]. يقول في قصيدة "أيام الحب السبعة":

لا بُدَّ من جَسَدٍ للروح تُحْرِقُهُ
بنفسها ولها، لا بُدَّ من جَسَدٍ
لتُظْهِرَ الروحُ ما أخفتْ من الأبدِ
فلنحترِقْ، لا لشيءٍ، بل لنتَّحِدا![3]

فالحب عند درويش متصل بالروح، ولا بدّ لهذه الروح من جسدٍ، فالحب ليس فكرة ولا معرفة، إنّه احتراق/اتحاد. يقول درويش: "أكثر أطوار الموت عذوبة وحياةً، حين غادَرَتْكَ ((أنا))ك إلى أنثاك لملاقاة نفسك الطازجة فيها كالثمرة الناضجة... تلك اللحظات حين تسترجعها الكلمات عصيّة على رفع الجسد إلى مقام الروح"[4]. وفي مقطع آخر من القصيدة يقول حيث تتجلى الرغبة الكاملة في الاتحاد:

---

(1) المصدر نفسه، ص655-656.

(2) أكرم الدويري، مخيلة محمود درويش الشعرية، ص280.

(3) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "لماذا تركت الحصان وحيداً، أيام الحب السبعة"، ص408.

(4) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص127-128.

أَضمُّكِ، بيضاءَ سمراءَ، حتى التلاشي
أُبَعْثِرُ لَيْلَكِ، ثم أَلمُّكِ، كلُّكِ...
لا شيءَ، فيك يزيدُ وينقُصُ عن
جَسَدي. ...[1]

وفي قصيدة "هو/ هي" يبني درويش حواراً بين رجل وامرأة في محاولة للوصول إلى حقيقة الحب وسبر أغواره:

هِيَ: هل عرفتَ الحبَّ يوماً؟
... ...
هُوَ: رَعْشَةُ الحُمَّى، وما أهذي به
تحت الشراشف حين أَشهق: دَثِّريني
دثِّريني!
هي: ليس حُباً ما تقول
هو: ليس حباً ما أقول
هي: هل شعرتَ برغبة في أن تعيش
الموت في حضن امرأة؟
هو: كلما اكتمل الغيابُ حضرتُ ...
وانكسر البعيد، فعانق الموتُ الحياةَ
وعانَقَتْهُ ... كعاشقين
... ...

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة"، "ربما، لأن الشتاء تأخر"، ص642.

هـي: واتَّحدتَ بها، فلم تعرف يديها
من يديك وأَنتما تتبخَّران كغيمةٍ زرقاءَ
لا تتبيّنان أأنتما جسدان.. أم طيفان
أَمْ؟[1]

فالحب عند درويش بمعناه الأوسع المطلق قوة كونية كامنة لا تتحقـق إلاّ في 'الاتحـاد'. وهو -هنا- قوة موحدة تربط بين المحبيْن والوجود، تخلق علاقـة بـين الواقـع واللاواقـع، بـين الحضور والغياب، بين الشاهد والحلم.

ودرويش يتأمل في الحب وعالمه، وهو تأمل متصل حقيقةً بنظرته الفلـسفية إلى الحيـاة والموت. فإذا كان درويش يواجه الموت باغتنام الحياة، فإن قوة الحب نفسها هـي قـوة حقيقيـة في مواجهة الموت وتحديه. ولهذا نجد الإلحـاح الـدائب للاتحـاد بـين الـشاعر والمـرأة، ليـتم بـه انتصار درويش على الواقع المنهزم وعلى الموت. وبهذا يـصبح الاتحـاد عنـد درويـش مطلبـاً حياتياً، ووجودياً، فلسفياً. في قصيدة 'لا أعرف اسمك' من ديوان " لا تعتذر عما فعلت" يقول:

قالت ((لا أَحدٌ)):
سأعبِّئ اسمك شَهْوَةً. جَسَدي
يلمُّكَ من جهاتكَ كلِّها. جَسَدي
يضمُّكَ من جهاتي كلِّها، لتكون شيئاً ما
ونمضي باحِثيْنِ عن الحياة...
فقال ((لا شيء)): الحياةُ جميلةٌ
مَعَكِ... الحياة جميلةٌ! [2]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، 'كزهر اللوز أو أبعد' 'هو/ هي'، ص85-86.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة، 'لا تعتذر عما فعلت' 'لا أعرف اسمك'، ص108.

ودرويش حين يغوص في عالم الحب الذي يجمع المرأة والرجل، فإنّه يلتفت إلى أدق الأمور في هذه العلاقة. ففي قصيدة "درس من كاماسوطرا" يعود درويش إلى كتاب "كاماسوترا" الذي يعد من النصوص الهندية الإيروسية، ليستوحي منها دروساً في التعامل مع الحبيبة. وحين يتماهى مع تعاليم الكاماسوترا يقدّم دروسه الدرويشية إلى المحب، يوصيه باتباع أمور معينة دقيقة لها عميق الأثر، تبين تحضّر الإنسان ورقيّه في التعامل مع المرأة الحبيبة:

بكأس الشراب المرصّع باللازورد
انتظرها،

... ...

بذَوْقِ الأمير الرفيع البديع
انتظرها،

... ...

بنار البَخُور النسائيِّ ملءَ المكانِ
انتظرها
برائحة الصَنْدلِ الذَكَرِيَّةِ حول ظُهُور الخيول
انتظرها،

... ...

وانتظرها،
لتجلس مرتاحةً كالحديقة في أَوْجِ زِينَتها
وانتظرها،
وقدِّم لها الماءَ، قبل النبيذ، ولا
تتطلَّعْ إلى تَوْأَمَيْ حَجَلٍ نائمين على صدرها
وانتظرها،

... ...

ومُسَّ على مَهَل يَدَها عندما

تَضَعُ الكأسَ فوق الرخامِ

كأنَّكَ تحملُ عنها الندى

وانتظرها،

تحدَّثْ إليها كما يتحدَّثُ نايٌ

إلى وَتَرٍ خائِفٍ في الكمانِ

ولَمِّع لها لَيْلَها خاتماً خاتماً

وانتظِرها

إلى أَن يقولَ لكَ الليلُ:

لم يَبْقَ غيركُما في الوجودِ

فخُذْها، بِرِفْقٍ، إلى موتكَ المُشْتَهى

وانتظرها ! ...[1]

إنّه "فن الانتظار" الذي ينظّر فيه درويش بأسلوب رومانسي حكيم، حيث يركزّ في تعاليمه على ضرورة مراعاة الأمور النفسية في التعامل مع الحبيبة، قبل التطلّع إلى الأمور الجسدية، بما يؤثر إيجاباً على مجرى الحياة وعلى العلاقة بين المحبيْن. وكذلك يركز على ضرورة صناعة عالم سحري للمرأة قبل الوصول بها إلى الموت المشتهى. والقصيدة بما أنّها دروس/ وصايا فإنها تعتمد على أفعال الأمر (انتظرها، قدِّم، مُسَّ، تحدّث، لَمِّع، ...).

والحب عند محمود درويش صيّاد ماهر يتجسّد في شكل وقوام، وله خمس حواس وأكثر، يطلع علينا أحياناً في شكل ملاكٍ ذي أجنحة خفيفة قادرة على اقتلاعنا من الأرض. ويجتاحنا أحياناً في شكل ثور يطرحنا أرضاً وينصرف. ويهبّ أحياناً أخرى في شكل عاصفة

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة"، "درس من كاماسوطرا"، ص661-664.

نتعرف إليها من آثارها المدمرة. وينزل علينا أحيانا في شكل نـدى ليلـي"[1]، لا نجـد أمامـه إلاّ الخضوع والهزيمة. في ديوان "كزهرة اللوز أو أبعد" يخاطب درويـش الحـب ويقـرّ بهزيمـة المحبّين أمامه، يقول:

يا حُبّ! لا هدفٌ لنا إلاّ الهزيمةَ في
حروبك ... فانتصرْ أَنت انتصرْ، واسمعْ
مديحك من ضحاياكَ: انتصر! سَلِمَتْ
يداك! وَعُدْ إلينا خاسرين ... وسالماً![2]

وفي صورة أخرى يظهر الحـب في ديـوان "أثـر الفراشـة" قـاتلاً، لكنـه قاتـل بـريء في الوقت نفسه:

هُوَ الحُبُّ، كالموج
تكرارُ غبطتنا بالقديم- الجديد
سريع، بطيء
بريء كظبي يسابق درّاجةً
... ...
هو الفوضويّ/ الأنانيّ/
والسيِّد/ الواحد/ المتعدِّدُ
نُؤمنُ حيناً، ونكفر حيناً
ولكنه لا يُبالي بنا

---

[1] محمود درويش، في حضرة الغياب، ص132.

[2] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، "فرحاً بشيء ما"، ص64.

حين يصطادنا واحداً واحدةْ

ثم يصرعنا بيد باردةْ

إنّه قاتلٌ ... وبريء ! [1]

والحب عند درويش -كما يذكر في كتابه "في حضرة الغياب"- كالشعر صعب تعوزه الموهبة والمكابدة والصوغ الماهر لكثرة ما فيه من مراتب، وأحوال الحس المتنقل في الفوارق بين: الحبُّ، والعشق، والولع، والوله، والهوى، والشغف، والدنف، والهيام، والغرام، والنزوة، والشهوة، والإعجاب، والانجذاب وغيرها من التباس الصفات على الرغبات[2]. لكن، إلى جانب هذه المراتب فإنّ للحب عند محمود درويش نهاية، يقول: "وإن خمد الشغف ابتعد الحب، رويداً رويداً إلى نهار الصداقة.... للحب تاريخ انتهاء كما للعمر وكما للمعلبات والأدوية"[3]. ويقول أيضاً: "وتحلمان معاً، وعلى حدة، بأن يستمر هذا العناق إلى الأبد، إلى أن يتّضح لكما أنّ لهذا الأبد عمراً قصير الأمد، وأنّ الأبدية لا تنصاع إلى أحد"[4]:

((أَنا هِيَ حتى الأَبَدْ))

هكذا يبدأ الحُبّ. لكنه

ينتهي بوداعٍ حَرِجْ:

((أنا وهِيَ)) [5]

فالحب منظومة من منظومات هذا الكون قد يزداد وقد يقل وقد يختفي وينتهي. لكن محمود درويش لا يتعامل مع نهاية الحب بقسوة وبعبثية، بل يصدر عن فكر واستيعابٍ

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "قاتل وبريء"، ص216-217.

(2) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص127-128.

(3) محمود درويش، في حضرة الغياب ، ص133-143.

(4) المرجع نفسه، ص 131-132.

(5) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "حالة حصار"، ص232.

راقٍ لهذه المسألة التي يقدّمها بشكلها الطبيعي في الحياة في قصيدته "كان ينقصنا حاضر"، حيث يتحتم الفراق بين الحبّيْن، يقول:

لنذهب كما نحن:
سيِّدةً حُرَّةً
وصديقاً وفياً،
لنذهبْ معاً في طريقَيْن مختلفَيْن
لنذهب كما نحنُ مُتَّحِدَيْن
ومُنْفَصِلَيْن،
ولا شيءَ يُوجِعُنا
لا طلاقُ الحمام ولا البردُ بين اليَدَيْن
... ...
لم يكن كافياً أن نكون معاً
لنكون معاً ...
كان ينقُصُنا حاضرٌ لنرى
أين نحن. لنذْهَبْ كما نحن،
إنسانةً حُرَّةً
وصديقاً قديماً[1]

فالحب هنا ينتهي بين العاشقين، فالحاضر غير قادر على إغناء الحب بينهما. لكن انتهاء الحب لا يعني عند محمود درويش أن تنقطع العلاقة الإنسانية بين العاشقين السابقين.

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة"، "كان ينقصنا حاضر"، ص547-553.

لذلك يكرر جملةً خمس مرات بتعابير متعددة في القصيدة (لنذهب سيّدةً حرّة وصديقاً وفياً/ إنسانةً حرّة وصديقاً وفياً لناياتها/ عاشقةً حرّة وشاعرها/ إنسانة حرّة وصديقاً وفياً/ إنسانة حرّة وصديقاً قديماً)، ليوضح منهجه في انتهاء علاقة الحب، حيث تبيّن هذه العبارات توقف الحب بين المحبيْن وبقاء العلاقة بطبيعتها الإنسانية بينهما. بل إنّ درويش يستخدم هذا التكرار لتبيان القدرة على تخطي السلبي في ماضي العلاقة إلى الإيجابي فيها، فانتهاء العلاقة لا يقود إلى تدمير آفاقها الإنسانية. ... وهي تعبّر عن الرؤية المتسامحة التي يصدر العاشقان عنها"[1].

ويستمر درويش في متابعة قضايا الحب، لذلك نجده يلتفت إلى حياتنا اليومية العادية ليرصد من غنى الحياة أوضاعاً نفسية متعددة في الحب تبيّن حنين الرجل والمرأة الدائم لبعضهما البعض. ففي قصيدته "كمقهى صغير هو الحب" يرصد درويش حقيقة إنسانية فطرية خلقها الله -عز وجل- في الإنسان تتلخص في توقه الدائم لملاقاة شريكه، وبحثه الدؤوب عن نصفه الآخر، هذا الأمر الذي قد يتجاوب معه القدر وقد لا يتجاوب، فالنصف الآخر يبحث هو أيضاً عن شريكه ونصفه الآخر:

أنا ههنا – يا غريبةُ – في الركن أجلس
{ما لون عينيكِ؟ ما اسمكِ؟ كيف
أناديك حين تَمُرِّين بي، وأنا جالس
في انتظاركِ؟}
... ...
أقول لنفسي أخيراً: لعلَّ التي كنت
أنتظرُ انتظرَتْني ... أو انتظرتْ رجلاً
آخرَ – انتظرتنا ولم تتعرف عليه/عليَّ،

(1) خليل الشيخ، "سرير الغريبة قراءة في تشكلات البنية"، مجلة نزوى، العدد(22)، ابريل 2000، موقع مجلة نزوى على شبكة الإنترنت: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1187

وكانت تقول: أنا ههنا في انتظاركَ.
[ما لون عينيكَ؟ أيَّ نبيذٍ تحبُّ؟
وما اسمُكَ؟ كيف أناديكَ حين
تمرُّ أمامي][1]

وفي مكان آخر يشير درويش إلى ذلك الشعور الغريب الذي قد يتملك الإنسان، فيشعر بأنّه يحبّ وبأنّه عاشق، على الرغم من أنّه لا يملك حبيباً. بل إنّ درويش يحث على ضرورة صناعة الحب واختراعه، فهو سر الحياة بنظره:

في وسعنا أن نحبَّ
وفي وسعنا أن نتخيّل أنّا نحبُّ[2]

ويؤكد درويش هذه المسألة من تجربته الخاصة حيث يقول: "كنت أخترع الحب عند الضرورة حين أسير وحيداً على ضفة النهر/ أو كلما ارتفعت نسبة الملح في جسدي كنت أخترع النهر..."[3]. بل إنه يشك بأنّه لم يحب إلاّ عندما كان يُخيَّل إليه أنه يحب، كأن تخطفه من نافذة قطار تلويحة يد، ربما لم تكن مرسلة إليه فيؤولها ويقبّلها عن بعد[4].

وفي قصيدة "هي في المساء" من ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت" يرصد درويش برومانسية رائعة حنين الرجل والمرأة إلى الحب، حيث يراقب الواحد منهما حركات الآخر خفية، دون أن يكشفا عن ذلك، ويناجي عن بعد كل منهما الآخر. فالحب سرّ من أسرار الحياة لا بدّ من وجوده في حياة الإنسان، يقول:

---

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، كمقهى صغير هو الحب، ص75-76.

(2) محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، ص76.

(3) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص135.

(4) المرجع نفسه، ص134.

. . . . .

هي في المساء وحيدةٌ،

وأنا وحيدٌ مثلها ...

بيني وبين شموعها في المطعم الشتويِّ

طاولتان فارغتان [لا شيءٌ يعكّرُ صَمْتَنَا]

هي لا تراني، إذ أراها

حين تقطفُ وردةً من صدرها

وأنا كذلك لا أراها، إذ تراني

حين أَرشفُ من نبيذي قُبْلَةً...

... ...

هي وَحْدها، وأنا أمام جَمَالها

وحدي...

... ...

لم أكن وحدي، ولا هي وحدها

كنّا معاً نصغي إلى البلّوْرِ

هِيَ لا تقولُ:

الحبُّ يُولَدُ كائناً حياً

ويُمْسِي فِكْرةً.

وأنا كذلك لا أقول:

الحب أمسى فكرةً

لكنه يبدو كذلك...[1]

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عمّا فعلت، هي في المساء، ص109.

فدرويش الذي قال في كتابه: ليس الحب فكرة إنه عاطفة تتجسّد في شكل وقوام[1]، يتحوّل الحب لديه ليمسي فكرة. فهو الذي يلجأ إلى صناعة الحب واختراعه عند الضرورة.

وفي قصائد "لا أقل ولا أكثر" و"أغنية زفاف" و "تدبير منزلي" من ديوان سرير الغريبة، يحاول درويش أن يلبس صوت المرأة، ويتقمّص دورها، ويحاول أن يخترقها ليعبّر عن عوالمها الداخلية. تقول ظبية خميس: "ها هو درويش يستعير أسلوب محاكاة الأنثى من شاعره الأثير ليبحث عن صوتها بداخله، كان نزار يستعير صوت الأنثى بشراسة العارف بأحوالها، أما درويش، فإنه يستعير صوت الأنثى كطفل تائه متلعثم الخطوات كي يرتدي أردان امرأة لم يلج تماماً إلى عوالمها الخاصة في الماضي الذي أخذته فيه الخطوات إلى منابر الاحتجاج، والثورة، والمنفى، والحنين إلى قهوة أمه"[2]. لكنّا هنا لا نتفق مع رأي ظبية خميس، في نقدها لأسلوب درويش وبيان فشله في استحضار قدرة نزار قباني في تقمّص دور المرأة، وأنّ الصوت المستعار للمرأة يظل عنده ناقصاً، إذ إنّ المقارنة في هذا المجال خاصةً ظالمة، لأنّها بين شاعرين مختلفين في الاتجاه الشعري في الزمن السابق، فحينما أمضى درويش سنوات طويلة في مرحلته الشعرية الأولى ملتصقاً بقضيته الوطنية، كان نزار قد دخل عالم التجريب الشعري مبكراً، واستمرّ في تنمية أسلوبه إلى أن أصبح ضليعاً في تقمص صوت المرأة، وفي الحديث عموماً عن الحب والعشق والمرأة. إنّ صناعة درويش وجرأته في تحوّله وتجريبه لهذا النوع من القصائد له جماليته الخاصة. ولا نعدّ ذلك فشلاً وإن كان درويش نفسه يشعر أنه لم ينجح. يجرّب درويش في قصيدتي "أغنية زفاف" و "تدبير منزلي" أن يتقمّص دور المرأة ليبرز إحساسها النفسي تجاه عالم الحب. كيف يكون إحساس واضطراب الفتاة يوم زفافها(قصيدة أغنية زفاف). كيف تقضي فتاة يومها وطيف حبيبها مسيطرٌ عليها (قصيدة تدبير منزلي). يقول من قصيدة "أغنية زفاف":

---

(1) محمود درويش، في حضرة الغياب، ص132.

(2) ظبية خميس، "قراءة نقدية في ديوان سرير الغريبة"، مجلة العربي، آداب، العدد (493)، ديسمبر، 1999، موقع مجلة العربي على شبكة الإنترنت: http://www.alarabimag.com/arabi/Data/1999/12/1/Art_34873.XML

وانتقلتُ إليكَ، كما انتقل الفلكيّون

من كوكبٍ نحو آخرَ. روحي تُطلُّ

على جسدي من أصابعك العَشْر.

خُذْني إليك، انطلق باليمامة حتى

أقاصي الهديل على جانبيك...

... ...

.... وخذني

برفق إلى مَنْ أكونُ غداً

مَنْ أكونُ غداً؟ هل سأُولَدُ من

ضلعِكَ امرأةً لا هُمُومَ لها غيرُ زينةِ

دُنْياكَ. أم سوف أَبكي هناك على

حَجَرٍ كان يُرْشِدُ غيمي إلى ماء بئرك؟[1]

ومن باب التجريب كذلك يدخل درويش عالم المرأة، محاولاً التغزّل بها ووصف جمالها، ففي قصيدة "وصف" يصف جمال امرأة التقى بها سريعاً:

وصدرها يعلو ويهبط من فِعْل الحُبِّ،

يحمل توأمين تغامزا وتقافزا فوق الرخام ..

وركبتاها ترسلان البرق للأعمى ...

وساقاها عمودا هيكلٍ من مَرْمَرٍ

يتبادلان الريح والإعجازَ...

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، "سرير الغريبة، أغنية زفاف"، ص601-602.

والقدمان عصفوران شرّيران جوّيان – برّيانِ

والشَعْرُ المبعثر في مهبّ الريح

بيرقُ عسكريٌّ يفتح الصحراء ...

والعينان لا تتطلّعان إلى ضحاياها

فلا أحدٌ رأى العينين كي يروي

بأيٍّ بَنَفْسَجٍ صَرَعَتْهُ

تلك المرأة –الجنيَّةُ– القَدَرُ

التي مَرَّت كحادثة .... [1]

والقصيدة في بناء صورها لا تخرج عن أسلوب التشبيه البلاغي التقليدي (الساقان عمودا هيكل، القدمان عصفوران شريران، الشعر بيرق عسكري). ودرويش يدرك هذا، ففي نهاية القصيدة يعترف بأنه لم يصبه أي سوء غير ضعف الوصف في هذي القصيدة[2]. ومع ذلك، فالقصيدة تأسرنا ببساطة لغتها ووحدة أثرها.

وفي قصيدة "عينان" من ديوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" يلعب درويش بالألوان في وصفه لجمال عيني امرأته، واللعب بالألوان يكون تبعاً للتغيرات النفسية عند المرأة (صافيتان، غائمتان، صادقتان، كاذبتان):

عينان تائهتان في الألوان خضراوان قبل

العشب. زرقاوان قبل الفجر. ...

... ...

لا تقولان الحقيقة، تكذبان على المصادر

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، "وصف"، ص248-249.

(2) المصدر نفسه، ص249.

والمشاعر. ...
تمتلئان بالتأويل، ثم تحيّران اللون: هل هو
لازورديّ، أم اختلط الزُّمُرُّدُ بالزيرجد والتركواز
المُصَفّى؟ تكبران وتصغران كما المشاعر ...
تكبران إذا النجوم تنزّهت فوق السطوح.
وتصغران على سرير الحب. تتفتحان كي تستقبلا
حلماً ترقرق في جفون الليل، تنغلقان كي
تستقبلا عسلاً تدفّق من قفير النحل[1].

إلى جانب اللعب بالألوان يرصد درويش حركات عيني امرأته وفقاً للحالة الشعورية (تصغران في الحب، تنفتحان تطلعاً للمستقبل، تنغلقان في اللذة).

لكن يبقى ملمح مهم يتعلق بالآخر المرأة، وهو أن محمود درويش قد ينظر إلى الآخر المرأة ليس نظرة اتحادية إيروسية، وإنما نظرة جمالية تخلو من الشهوة باعتبار المرأة مصدراً للجمال والحياة، تستحق أن يحتفل بجمالها ونضارتها كما يحتفل بجمال الطبيعة ونضارتها، بعيداً عن الجنس والشهوة. يقول في قصيدة "جار الصغيرات الجميلات":

لكن الفتيات الصغيرات يكثرن ويكبرن وينضجن
دون أن يخشين الزمن المتربِّص بهن عند
نهاية الشارع النازل إلى الوادي، ينظر
إليهن بلا اشتهاء. وينظرن إليه بفضول،
ويقلن له: مساء الخير يا عم! يُحِبُّهنّ
بلا غصَّةٍ سفرجليّة، ويحتفي بجمال نضارتهنّ

---

[1] محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، "عينان"، ص20-21.

وبنضارة آمالهنّ، كما يحتفي بموسيقى، وبلوحة
مائية ، وبطائرٍ أزرق الذيل. ...[1]

***

---

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، تجار الصغيرات الجميلات، ص66-67.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة أن تقدّم صورة "للأنـا" في شـعر محمـود درويـش في الفـترة مـن (1995–2008) وقد توصلت الدراسة على امتداد فصولها إلى مجموعة من النتائج:

- يعتبر مفهوم الأنا من أكثر المفاهيم تعقيداً سواء في علـم الـنفس أو علـم الاجتمـاع أو في الفلسفة أو في الدراسات الأدبية أيضاً، نظراً لاختلاف تعريفـات العلمـاء وتنوعهـا، وكثرة الاتجاهات والآراء المتعلقة بـه مـن جهـة، وضـبابية حـدوده وأبعـاده مـن جهـة أخرى.
- للأنا في دواوين درويش من العام (1995–2008) خصوصية بارزة كونها استطاعت أن تتجاوز المرحلة الأولى، وتتحرر كلياً من ذلك الالتحام المباشر الـذي ربـط الـشاعر بالقـضية الفلـسطينية والأرض والجماعـة. وأن تحمـل صـوت الـشاعر ببعـده الـذاتي والفردي المعبِّـر عـن رؤيـاه الخاصـة، عـن إحـساسه الـداخلي، عـن توجّهـه الفكـري والفلسفي والتأملي، تجاه جميع الأمـور والمواضـيع مـن حولـه، تجـاه الكـون، الـذات، الموت، الحياة، المرأة...(الخ).
- لقد استطاعت الأنا في هذه الفترة أن تنفتح على الحياة بكل ما فيهـا مـن موضـوعات، وعناصر، ومشاهدات، وظروف، معطيةً لذاتها مساحة واسعة في القـصيدة لأنْ تنطلـق على سـجيّتها وحريّتهـا لتأخـذ موقفهـا الـذاتي إزاء مجريـات وتفاصـيل الحيـاة، وإزاء نفسها، وإزاء الآخر.
- في هذه الفترة تخلص رؤية درويش لعالمها الشعري الحداثي، ولحقيقـة الـشعر مـن بعـد تحررها من جمعيتها الملزِمة، فهي تنجذب بالدرجة الأولى لعـالم الـشعر الحقيقـي القـائم على الرؤيا والصنعة والجمال والمتعة.
- أهم ما توصلت إليه الدراسة ثنائية عكسية قائمة علـى ارتقـاء في الـشعر، وانكـسار في الأنا وانكفائها على ذاتها لتحطم الآمال، وانهيار الأحلام، وقـسوة الواقـع المفـروض. فالنغمة الواضحة للأنا –على امتداد هذه الدواوين– نغمـة منكـسرة تواجـه أزمـة مـع

نفسها -بالدرجة الأولى- ومع واقعها ومحيطها. ولعلّ هذا سمة خطاب درويش الشعري إجمالاً منذ العام 1995 إلى آخر أعماله الشعرية. ولعلّ مظاهر الأزمة التي تعيشها الأنا الشاعرة إنّما تجلت في الدراسة من خلال انشطار الأنا، واللجوء إلى السيرة، وحالة الاغتراب، والنرجسية، والبحث عن الخلود، والملاذ إلى اللغة/ الشعر، والوصول إلى المرآة.

- كشفت الدراسة عن الأسباب الكامنة وراء لجوء درويش إلى السيرة الذاتية في شعره، التي من أهمها: الإحساس بوطأة الزمن الحاضر وقسوته، والتعبير عن عمق الأزمة التي تضغط على الأنا وتسبب لها الإحباط والاضطراب، فالملاذ إلى السيرة يمثل فراراً من واقع الحاضر المؤلم. إلى جانب ذلك، فإنّ اللجوء إلى السيرة هو أيضاً محاولة لإثبات الذات وتحقيق كينونتها ووجودها. واللجوء إلى السيرة تثبيت -بالدرجة الأولى- لتاريخ النكبة الفلسطينية وأحداثها سنة (1948) في فترة خطرة وملتبسة هي فترة أوسلو/ معاهدة السلام عام(1993).
- بيّنت الدراسة أنّ الاغتراب النفسي عند درويش إنّما تولد نتيجة الشعور بالفجوة العميقة بين آمال الشاعر ورغباته وطموحاته من ناحية، وبين الواقع الذي حال دون تحقيقها من ناحية أخرى. كما بيّنت أنّ الاغتراب المكاني إنّما تولد نتيجة الفجوة الكبيرة بين الصورة الجديدة الواقعية للوطن وبين الوطن الذي مازال يعيش في ذاكرة الشاعر. إلى جانب مفارقة صورة الواقع للوطن الحالي الصورة المتخيلة للفردوس العظيم التي طالما رسمها درويش لنفسه في منفاه وغربته.
- أبرز ما توصلت له الدراسة أنّ هذا الحضور اللافت 'للأنا' في دواوين درويش الأخيرة لا يعبّر نهائياً عن تضخم في الذات، أو انشغال بإعلاء النفس وإضاءتها والافتتان بصورتها. ولا يقصد به المعنى الضيّق للأنا القائم على الأنانية أو النرجسية المرضية. وإنّما هو محاولة للدخول عميقاً في أغوار الذات لاستكشافها، وتأكيدها، وتحقيق توازنها في ضوء تأثير السياقات السياسية والثقافية المحيطة بها. من هنا كانت نرجسية محمود درويش هي النرجسية في مستواها الطبيعي وفي معناها الجميل والإيجابي، التي

تتجلى في إطار الاعتداد بالنفس والإحساس بالذات من أجل تأكيد وجودها وإثبات كينونتها والمحافظة عليها.

- وضّحت الدراسة أنّ الرؤية الأساسية عند درويش تجاه الموت لا تقوم على مبدأ الاستبسلام له، وإنما ولّدت عنده إصراراً قوياً وحافزاً للتمسك بالحياة .
- بينت الدراسة أنّ محمود درويش استطاع أن يتجاوز ثنائية المرأة/ الأرض واستطاع أن ينظر إلى المرأة الأنثى بعيداً عن الرمز، وتوصلت الدراسة أن وصول الشاعر إلى الآخر المرأة أسعفه في التعبير عن عوالم الوحدة، والغربة، والحسرة الموجودة في صوت الشاعر الذاتي. فخطابه مع المرأة كثيراً ما يعبّر عن معاني النفي والاغتراب ومشاعر الإحباط والانكسار التي يشعر بها. وتوصلت إلى أنّ التجاء درويش إلى المرأة وعالم الحب يمثّل نوعاً من الخلاص من مأزق الحاضر، إذ إنّ الشعور بالغربة والإحباط والفقد دفع الشاعر إلى البحث عن انتصار ما، عن اتحاد ما، عن عالم صغير حميمي يفارق به إحباطات الواقع.
- كشفت الدراسة عن نظرة إنسانية ترفض العداء وتقاومه، وتحفل بالحياة والنزعة الإنسانية بعيداً عن الصراعات والنزاعات.
- أثبتت الدراسة أنّ درويش لم يتخلّ عن قضيته، ولم ينفصل عنها أبداً في مرحلته الذاتية –قيد الدراسة– وفي هذا رد لكل الادّعاءات والاتهامات التي ألصقها البعض بالشاعر بأنّه خان الطريق، وتخلّى عن قضيته، حيث بيّنت الدراسة أنّ شعره ظلّ حافلاً بمعاني المقاومة بأشكالها المتعددة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

ثبت المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

أولاً: المصادر

1. درويش، محمود: الديوان، الأعمال الأولى (ثلاثة أجزاء)، طبعة جديدة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009.
   - يضم الجزء الأول:
   - ديوان أوراق الزيتون (1964)
   - عاشق من فلسطين (1966)
   - آخر الليل (1967)
   - العصافير تموت في الجليل (1969)
   - حبيبتي تنهض من نومها (1970)
   - يضم الجزء الثاني:
   - أحبك أو لا أحبك (1972)
   - محاولة رقم 7 (1973)
   - تلك صورتها وهذا انتحار العاشق (1975)
   - أعراس (1977)
   - مديح الظل العالي (1983)
   - حصار لمدائح البحر (1984)
   - يضم الجزء الثالث:
   - هي أغنية، هي أغنية (1986)
   - ورد أقل (1986)
   - أرى ما أريد (1990)
   - أحد عشر كوكباً (1992)

2. ــــــ ، **الأعمال الجديدة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2004. يضم الدواوين التالية:

- لماذا تركت الحصان وحيداً (1995)
- سرير الغريبة (1996-1997)
- الجدارية (1999)
- حالة حصار (2002)
- لا تعتذر عمّا فعلت (2004)

3. ــــــ ، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005.
4. ــــــ ، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، 2008.
5. ــــــ ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009.

ثانياً: المراجع العربية

6. ابن أبي مقبل، تميم: **ديوان تميم بن أبي مقبل**، شرح مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، 1998.
7. ابن منظور: **لسان العرب**، الطبعة الثالثة، دار إحياء التراث، بيروت، 1999.
8. أدونيس: **زمن الشعر**، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978.
9. الأسطة، عادل: **أرض القصيدة "جدارية" محمود درويش وصلتها بأشعاره**، دار الزاهرة للنشر، رام الله، 2001م.
10. إسماعيل، عز الدين: "الأنا والأنا" في كتاب **جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية (ابحاث وأوراق عمل)**، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2002.
11. البرقاوي، أحمد: **الأنا**، (د.ن)، دمشق، 2005.

12. الجبر، خالد: غواية سيدوري: قراءات في شعر محمود درويش، دار جرير، عمان، 2009، ص103.
13. جبر، محمد عبد الله: الضمائر في اللغة العربية، دار المعارف، مصر، 1983.
14. الحلبي، علي عبد الرزاق: علم الاجتماع الثقافي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.
15. حمود، عبد الحليم: محمود درويش، حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة، دار البحار، بيروت، 2009.
16. الحميري، عبد الواسع: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
17. درويش، محمود: حيرة العائد، دار رياض الريس، بيروت، 2007.
18. ـــــ : في حضرة الغياب، دار رياض الريّس للكتب والنشر، 2006.
19. ـــــ : يوميات الحزن العادي، الطبعة الرابعة، دار رياض الريس للنشر، بيروت، 2007.
20. رزوق، أسعد: موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله الدايم، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
21. زهراني، أميرة علي: الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، المركز الثقافي العربي، 2007.
22. زيادة، معن، و(آخرون): الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986.
23. زيور، نيفين: من النرجسية إلى مرحلة المرآة: قراءات في التحليل النفسي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2000.
24. السليماني، أحمد: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، 2009.
25. شاكر، تهاني: محمود درويش ناثراً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

26. الشرع، علي: **محمود درويش شاعر المرايا المتحولة**، سلسلة كتب ثقافية، كتاب (44)، وزارة الثقافة، الأردن، 2002.

27. شرف، عبد العزيز: **أدب السيرة الذاتية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1992.

28. الشيخ، خليل: **السيرة والمتخيّل، قراءات في نماذج عربية معاصرة**، دار أزمنة للنشر، عمان، 2005.

29. الصفراني، محمد: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004): بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر"**، النادي الأدبي، الرياض، 2008.

30. الصكر، حاتم: **مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

31. صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية والآتينية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

32. طاهر، علي باقر، ومهدي مسبوق: "رثاء المدن الأندلسية... صخب المقاومة الإسلامية" في كتاب ثقافة المقاومة، **أوراق مؤتمر فيلادلفيا الدولي العاشر/2005، المؤتمر العلمي لكلية الآداب والفنون**، جامعة فيلادلفيا، جرش، 2006.

33. طرفة بن العبد، **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق درّية الخطيب ولطفي الصقال، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

34. طه، المتوكل: **صورة الآخر في الشعر الفلسطيني(1994-2004)** ، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر، رام الله، 2006.

35. طه، فرج عبد القادر: **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**، الطبعة الثانية، دار غريب، القاهرة، 2003.

36. عباس، فيصل: **الشخصية في ضوء التحليل النفسي**، دار المسيرة، بيروت، 1982.

37. عبد الحميد، جابر، وعلاء الدين كفاني: **معجم علم النفس والطب النفسي**، دار النهضة العربية، القاهرة، 1990.

38. عبد الرحمن، سامية: "نيقولاي بردياثيف، الرؤية الإبداعية للأنا والآخر: دراسة في الوجود الإنساني"، في كتاب جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية (أبحاث وأوراق عمل)، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2002.
39. عبد القادر، فرج، و(آخرون): موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، القاهرة، 2003.
40. عبيد، محمد صابر: رؤيا الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان،2005.
41. عثامنة، فايز صلاح: السيرة الذاتية في الأردن، الذات والإطار الاجتماعي، التكوين للطباعة والنشر، دمشق، 2007.
42. العكش، منير: أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت1979.
43. العلاّق، جعفر: في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، 2003.
44. الفريجات، عادل: "مقاومة الغزاة في الأدب خط متصل ونور مشتعل"، في كتاب ثقافة المقاومة، أوراق مؤتمر فيلادلفيا الدولي العاشر/ 2005، المؤتمر العلمي لكلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، جرش، 2006.
45. فضل، صلاح: أساليب الشعرية، دار قباء، القاهرة، 1998.
46. فهمي، مصطفى: التوافق الشخصي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979، ص80.
47. مروه، حسين: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، الطبعة الثالثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.
48. المساوي، عبد السلام: جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقي، بيروت، 2009.
49. مسعد، أحلام: مرايا الأب والسلطة، قراءة سوسيو ثقافية في السيرة العربية المعاصرة، أزمنة للنشر، عمان، 2006 .

50. المعري، أبو العلاء: **شروح سقط الزند**، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1945.
51. المليجي، حلمي: **علم نفس الشخصية**، دار النهضة العربية، بيروت ،2001.
52. منير، وليد: **نص الهوية، قراءة في شعر محمود درويش**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003.
53. النقاش، رجاء: **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، الطبعة الثانية، دار الهلال، 1971.
54. وازن، عبده: **محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة**، دار رياض الريس، بيروت، 2006.

ثالثاً: المراجع المترجمة

55. إيغوركون: **البحث عن الذات: دراسة في الشخصية ووعي الذات**، ترجمة غسان أرب نصر، دار معد، دمشق، 1992.
56. سيلامي، نوربير: **المعجم الموسوعي في علم النفس**، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 2001.
57. فرويد، أنا: **الأنا وميكانيزمات الدفاع**، ترجمة صلاح مخيمر، وعبده ميخائيل رزق، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972.
58. فرويد، سيجمند: **الأنا والهو**، ترجمة محمد عثمان نجاتي، الطبعة الرابعة، دار الشروق، 1982.
59. ــــــ: **علم نفس الجماهير وتحليل الأنا**، ترجمة وتقديم جورج طرابيشي، رابطة العقلانيين العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2006.
60. ــــــ: **الموجز في التحليل النفسي**، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مراجعة مصطفى زيعور، دار المعارف، القاهرة، 1980.

61. لوبون، غوستاف: **سيكولوجية الجماهير**، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، 1991.
62. ميتشل، دينكن: **معجم علم الاجتماع**، ترجمة إحسان محمد الحسن، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت، 1986.

رابعاً: الرسائل الجامعية

63. الدويري، أكرم: **مخيلة محمود درويش الشعرية**، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، الأردن، 2008.
64. العرموطي، علاء الدين إسماعيل: **تجليات القرين في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 2009.

خامساً: الدوريات

65. أديب، دلال: "الكتابة عن الذات، لعبة الذاكرة والمرآة"، **مجلة فصول**، عدد 60، 2002.
66. خميس، ظبية: "قراءة نقدية في ديوان سرير الغريبة"، **مجلة العربي**، آداب، العدد (493)، 1999.
67. رجب، محمود: "المرآة والفلسفة"، **حوليات كلية الآداب (الحولية الثانية، الرسالة التاسعة في الفلسفة)**، جامعة الكويت، 1981.
68. الشيخ، خليل: "جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها"، **مجلة نزوى**، العدد(25)، يناير 2001.
69. ـــــ، "سرير الغريبة قراءة في تشكلات البنية"، **مجلة نزوى**، العدد(22)، ابريل 2000.
70. صالح، فخري: "أدب المنفى والتجربة الفلسطينية"، **مجلة العربي**، آداب، العدد(610)، 2009.

71. الصايغ، محمد ذينون: "مفاهيم في الاغتراب"، **مجلة شؤون اجتماعية**، عدد(89)، 2006.

72. عصفور، جابر: "انقسام الذات"، **مجلة العربي**، آداب، العدد (471)، 1998.

73. ـــــ: "تجليات القرين"، **مجلة العربي**، آداب، العدد(588)،2007.

74. ـــــ: "رمزية المرآة، قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش"، **مجلة العربي**، آداب، العدد (587)، 2007

75. منير، وليد: "الموت الأليف، أو شعرية الوجود الملتبس، دراسة في جدارية محمود درويش"، **مجلة فصول**، العدد (58)، 2002.

76. النجار، مصلح: "جدارية محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الشعري"، **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية**، عدد(3)، مجلد(29)، 2002.

سادساً: الحوارات

77. درويش، محمود: "حوار مع الشاعر محمود درويش" أجراه حسن نجمي، **القدس العربية** 9-10/ نيسان/ 2007، حوار على شبكة الإنترنت:

http://www.parisjerusalem.net/afnan/content/view/7620/24/lang,arabic /

78. ـــــ: "حوار مع الشاعر محمود درويش، جائزة الأمير كلاوس"، أجراه خالد الحروب، موقع **قناة الجزيرة** على شبكة الإنترنت:

http://www.aljazeera.net/NR/exeres/FFADC0D2-98AB-41AD-95E6-8F2459CB98FC.htm

79. ـــــ: "حوار مع محمود درويش"، أجراه سامر أبو هواش، **مجلة نزوى**، العدد (29)، يناير 2002، موقع مجلة نزوى على شبكة الإنترنت:

http://www.nizwa.com/articles.php?id=1605

80. ـــــــ: "حوار مع الشاعر محمود درويش"، أجراه عبده وازن، في كتاب محمود درويش الغريب يقع على نفسه، دار رياض الريس، بيروت، 2006. وعلى شبكة الإنترنت: http://www.alquds.com/node/94216

سابعاً: المواقع الإلكترونية

81. توفيق، سعيد: "فلسفة المرآة":
http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=29535
82. دراج، فيصل: "شاعر المقاومة في جميع الأزمنة"، موقع مجلة الآداب على شبكة الإنترنت، عدد 10-11/ http://www.adabmag.com/node/1482008
83. درويش، محمود: "كلمة ألقاها درويش في حفلة توقيع ديوانه "كزهر اللوز أو أبعد" في رام الله"، تصدرت العدد 85 (2005) من فصلية "الكرمل" الثقافية، http://www.alsdaqa.com/vb/showthread.php?t=35019
84. عبد العاطي، محمد: "الحصار أبرز ملامح العام الثاني من الانتفاضة" موقع قناة الجزيرة على شبكة الإنترنت:
http://www.aljazeera.net/NR/exeres/699141F7-7EDF-498A-A9A0-3366EB1352B4.htm
85. علاء الدين، بكري: "الأنا"، مقالة على موقع الموسوعة العربية على شبكة الإنترنت
http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=1247
86. العوني، شمس الدين: "محمود درويش: القضية الفلسطينية هي مهمة شعرية"، موقع مجلة الحرية
http://www.alhourriah.org/?page=ShowDetails&Id=705&table=lecture
87. قلعجي، إسماعيل: "صوت الأنا في الشعر الجاهلي"، مقالة على موقع فور آداب على شبكة الإنترنت: http://www.4adab.com/en/archive/index.php/t-21247.html

88. الكيالي، ماجد: "الفلسطينيون في دوامة العنف الداخلي"، مجلة المستقبل - الخميس 11 كانون الثاني 2007 - العدد 2498 - رأي و فكر - صفحة 19، مقالة على شبكة الانترنت:

http://www.almustaqbal.com/stories.aspx?StoryID=213218

89. المشايخ، محمد: "كزهر اللوز أو أبعد"، تقرير عن محاضرة مصلح النجار في رابطة الكتاب الأردنيين، قراءة في ديوان كزهر اللوز أو أبعد، جريدة كل الوطن السعودية الالكترونية:

http://archive.kolalwatn.net/sys.asp?browser=view_article&ID=58813&loac=3&section=38&supsection=54&file=

90. المغربي، محمد: "الشخصية":

http://www.shatharat.net/vb/archive/index.php/t-1211.html

91. "ميكانيزمات الدفاع": http://majdah.maktoob.com/vb/majdah114015

92. ميكانيكية الظل: http://www.alargam.com/maths/falak/ragm65.htm

93. "النرجسية": http://www.annabaa.org/nbanews/65/428.htm

94. "النرجسية":

http://www.nadyelfikr.com/showthread.php?tid=35120
http://www.moheet.com/show_news.aspx?nid=116416&pg=67
http://www.ppu-stu.com/vb/showthread.php?t=34201
http://www.rewayat2.com/vb/showthread.php?t=25741&page=2